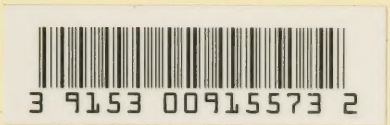
Please
handle this volume
with care.

The University of Connecticut
Libraries, Storrs

Please
handle this volume




Music
ML
410
W1
A1
1871
v.1-3

CLOSED
SHELF
1

This book may be kept

FOURTEEN DAYS

fine of TWO CENTS will be charged for each day

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY OF CONNECTICUT
STORRS, CONNECTICUT

Music
ML
410
W1
A1
1871

# Vorwort

zur

# Gesammtherausgabe.

Nachdem die litterarischen Hinterlassenschaften namhafter Musiker nach deren Tode wiederholt gesammelt und veröffentlicht worden sind, dürfte ich für die Gesammtherausgabe meiner schriftstellerischen Erzeugnisse mich zunächst wohl nur gegen den Vorwurf zu rechtfertigen haben, daß ich noch lebe. Was dort als ein Akt der Pietät mit Wohlwollen aufgenommen wurde, könnte mir leicht als Eitelkeit angerechnet werden. Während jenen glücklichen Todten nichts daran lag, was von ihren litterarischen Aufzeichnungen gehalten würde, scheint es mir auf die ernstliche Beachtung der meinigen anzukommen. Es würde mir schwer werden, dem zu widersprechen. Wer in diesem Bekenntnisse das Zugeständniß einer Schwäche meiner künstlerischen Arbeiten lesen zu müssen glaubt, möge diesem Bedürfniß nach Belieben folgen, denn, wenn schließlich nicht Alles einmal klar für sich selbst spricht, die Werke meiner Kunst durch korrekte Aufführungen, sowie meine litterarischen Arbeiten durch richtiges Verstandenwerden, so kommt es überhaupt nicht viel darauf an, ob man meine Schwäche in den einen oder den anderen finden zu müssen glaubt.

Ob es den außerordentlichsten Bemühungen glücken wird, meinen künstlerischen Werken durch stete Zusicherung korrekter Aufführungen zu einem wahren Leben in der Nation zu verhelfen, muß ich dem Schicksal anheimstellen; doch glaube ich diese Bemühungen zu unterstützen, wenn ich andererseits dafür sorge, daß wenigstens meine schriftstellerischen Arbeiten des Vortheiles aller Litteraturprodukte, klar und übersichtlich dem Publikum vorzuliegen, theilhaftig seien. Und diese Sorge durfte mir eingegeben werden, seitdem ich eine immer ernstlichere Theilnahme für meine Kunstschriften wahrnahm, zugleich aber den Nachtheil erkennen mußte, mit diesen Schriften nicht in wohlberechneter Kontinuität, sondern in sehr verschiedenen Zeiten und unter lebhaft wechselnden Veranlassungen zu ihrer Abfassung, vor das Publikum getreten zu sein. Da nun aber selbst die verschiedenartigsten Veranlassungen doch immer nur das eine Motiv in mir wach riefen, welches meinem ganzen, noch so zerstreuten schriftstellerischen Wirken zu Grunde liegt, so fühlte ich hier das Bedürfniß einer sorgfältig angeordneten Vollständigkeit meiner Mittheilungen, von denen vieles ganz unbekannt geblieben, das meiste aber immer nur in dem einer „Brochüre" anhaftenden Sinne einer journalistischen Erscheinung beachtet worden ist.

Der Wunsch, zu einer solchen Vollständigkeit zu gelangen, gab mir wiederum eine gewissermaßen psychologische Methode für die Anordnung ein, vermöge welcher es dem theilnehmenden Leser erhellen sollte, wie ich überhaupt auf den Weg der Schriftstellerei gerieth. Könnte hierüber schließlich nur eine richtige Aufzeichnung meines Lebens selbst vollen Aufschluß geben, so bediente ich mich für jetzt der Vortheile der chronologischen Anordnung, welcher gemäß meine Aufsätze dem Leser in der Reihenfolge ihrer Entstehung vorgelegt werden. Hierdurch gewann ich noch zwei andere Vergünstigungen, vermöge welcher ich mir vor dem Richterstuhle sowohl unsrer Kunst-

philosophen als unsrer Poeten von Fach eine milde Behandlung zu erwerben hoffe. Nämlich, ich entging der Versuchung, meine zerstreuten Kunstschriften in der Weise zusammenzustellen, daß sie den Anschein eines wirklichen wissenschaftlichen System's hätten gewinnen können, was unsere Ästhetiker von Fach wohl leicht als Unverschämtheit behandelt haben würden; andererseits aber durfte ich so, indem ich eine Art von Tagebuch über alle meine Arbeiten führte, auch meine Dichtungen an der rechten biographischen Stelle mit einstreuen, anstatt sie etwa in einem besonderen Bande zusammenzustellen, wodurch ich jedenfalls den verachtungsvollen Ärger unsrer Dichter von Profession erregt und mir den Vorwurf zugezogen haben würde, „Operntexte" mit solchen Poesien, in welchen die Musik (wie bei jener Provinzial-Aufführung der „weißen Dame") durch einen „belebten Dialog und eine gewählte Diktion" ersetzt wird, auf ein Niveau gestellt zu haben.

Welchem Leserkreise ich mit dieser Sammlung nun gegenüber zu stehen haben werde, muß mir für die Beurtheilung nicht nur meines Wirkens, sondern auch der im heutigen Stadium unsrer deutschen Kulturbewegung sich geltend machenden Elemente, von großer Wichtigkeit sein. Man hat da angefangen mich ernsthaft zu nehmen, wo nichts wahrhaft ernst genommen wird, nämlich in der Sphäre unsrer wissenschaftlich sich gebärdenden Belletristik, in welcher Philosophie, Naturforschung, Philologie, und namentlich auch Poesie mit witziger Manier behandelt werden, außer wenn unbegreifliche Gründe zu irgend einer unbedingten Anerkennung vorhanden sind. Ich habe bemerkt, daß dieses System biederer Calomnie sich auf die Annahme dessen gründet, daß die dort besprochenen Schriften und Bücher vom Leser nicht gelesen werden. Zum ernstlichen Lesen meiner Schriften haben sich dagegen Solche veranlaßt gefühlt, auf welche meine dramatischen Kompositionen vom Theater aus mit bedeutender Anregung gewirkt hatten. Vielen von diesen durfte es nicht zu Sinne gehen,

warum ich Aufsätze über meine Kunst schriebe, die ich ja am besten als Künstler selbst betriebe. Erst in neuerer Zeit sind mir Viele, und diese namentlich unter den Jüngeren begegnet, die auch dieß begriffen, warum ich über meine Kunst schriebe; sie fanden nämlich in meinen Schriften eine bessere Belehrung über die durch mein Kunstschaffen angeregten Probleme, als in den Auslassungen von Solchen, welche selbst in der Kunst nichts schaffen können. Hier ist man zu dem Glauben gekommen, daß, wer etwas verstehe, auch am besten darüber sprechen könne, wie z. B. daß, wer selbst gut zu dirigiren wisse, auch Anderen das Dirigiren am besten zu zeigen vermöge. Das Interessante wäre nun, daß das Urtheil über die Kunst an Diejenigen zurückfiele, welche die Kunst verstehen, statt daß durch den sonderbaren Zustand unsres jetzigen Bildungsganges es zur Meinung ward, das Urtheil über eine Sache müsse aus einer ganz anderen Gegend herkommen, als die Sache selbst, nämlich etwa aus der „absoluten Vernunft", oder auch dem „sich selbst denkenden Denken". Hierzu fand man die Analogie in unsrem modernen Staate, dessen politische Entwickelung es mit sich gebracht hat, daß ein Staatsmann seine Erfolge vor Denjenigen, welche zuvor keine Ahnung von ihrer Möglichkeit hatten, zu rechtfertigen, und seine Maßregeln dem Urtheile Derer zu unterwerfen hat, welchen erst bei solchen Gelegenheiten klar gemacht werden muß, um was es sich handelt. Gilt es nun in unsrem Falle gar der Musik, von welcher Jeder seinen besondren Eindruck hat, oft den allertrivialsten, der Schriftsteller Gutzkow (nachdem ihm der Kunsthistoriker Lübke die Phantasie ärgerlich verdorben zu haben scheint) sogar meistens einen recht unanständigen, so muß man begreifen, daß von einem Urtheile des Unkunstverständigen durchaus nicht die Rede sein könne, und die Musik entweder ganz aus der Zahl der Künste streichen, oder zugeben, daß sie gerade erst dadurch zur Kunst wird, daß nur Musikverständige sie kunstgemäß behandeln.

Es war mir selbst oft schmerzlich und stimmte mich zur Bitterkeit, über meine Kunst schreiben zu müssen, während ich so gern von Anderen dieß erfahren hätte. Wenn ich mich endlich an diese Nöthigung gewöhnte, weil ich begreifen lernte, warum Andere das nicht sagen konnten, was gerade mir eingegeben war, so durfte es mir mit der Zeit wohl auch immer klarer werden, daß den mir bei meinem Kunstschaffen aufgegangenen Einsichten eine weiter gehende Bedeutung inne wohne, als sie etwa nur einer problematisch dünkenden künstlerischen Individualität beizulegen ist. Ich bin auf diesem Wege zu der Ansicht gekommen, es handle sich hierbei um eine Neugeburt der Kunst selbst, die wir jetzt nur als einen Schatten der eigentlichen Kunst kennen, welche dem wirklichen Leben völlig abhanden gekommen, und dort nur noch in dürftigen populären Überresten aufzufinden ist. Wer sich von Demjenigen, der nicht auf dem Wege abstrakter Spekulation, sondern von dem Drange des unmittelbaren künstlerischen Bedürfnisses geleitet, hierüber sich klar geworden ist, einem hoffnungsvollen Aufblicke zu den dem deutschen Geiste vorbehaltenen Möglichkeiten zuführen lassen will, den möge es nicht verdrießen, mit mir die Wege zu wandeln, auf welchen ich zu jenem Aufblicke gelangte. Zu seiner Hülfe stellte ich meine Niederschriften jeder Art in der vorliegenden Vereinigung so zusammen, daß er nach allen Seiten meiner Entwickelung hin mir folgen kann. Er wird dann inne werden, daß er es nicht mit dem Sammelwerke eines Schriftstellers, sondern mit der aufgezeichneten Lebensthätigkeit eines Künstlers zu thun hat, der in seiner Kunst selbst, über das Schema hinweg, das Leben suchte. Dieses Leben aber heißt eben die wahre Musik, die ich als die einzige wirkliche Kunst der Gegenwart wie der Zukunft erkenne. Denn sie wird uns die Gesetze für eine wahrhafte Kunst überhaupt erst wieder geben. So ist es bestimmt, und Jeder muß dieß mit mir erkennen, sobald er die einzig lebenvoll unter uns jetzt wirkende Musik und ihre Macht auf alle Gemüther

mit dem Wirken unsrer heutigen Litteraturpoesie, ja einer bildenden Kunst vergleicht, die nur noch nach fremden Schemen mit unsrem so tief gesunkenen modernen Leben verkehren kann. In dem von der Musik verklärten Drama wird aber einst das Volk sich und jede Kunst veredelt und verschönert wiederfinden.

Dieß zum Gruß dem freundlichen Leser!

**Tribschen** bei Luzern, im Juli 1871.

**Richard Wagner.**

# Erſter Band.

# Inhaltsverzeichniß.


Seite

Einleitung . . . . . 1

Autobiographische Skizze (bis 1842) . . . . . 5

„Das Liebesverbot.“ Bericht über eine erste Opernaufführung 25

Rienzi, der letzte der Tribunen . . . . . 41

Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 und 1841) . . . . . 113

1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven . . . . . 115
2. Ein Ende in Paris . . . . . 142
3. Ein glücklicher Abend . . . . . 169
4. Über deutsches Musikwesen . . . . . 185
5. Der Virtuos und der Künstler . . . . . 207
6. Der Künstler und die Öffentlichkeit . . . . . 223
7. Rossini's „Stabat mater“ . . . . . 231

Über die Ouvertüre . . . . . 241

Der Freischütz in Paris (1841) . . . . . 257

1. „Der Freischütz“. An das Pariser Publikum . . . . 259
2. „Le Freischutz.“ Bericht nach Deutschland . . . . 274

Bericht über eine neue Pariser Oper. („La Reine de Chypre“ von Halévy) . . . . . 299

Der fliegende Holländer . . . . . 321

# Einleitung.

Am schwierigsten fiel mir, als Herausgeber meiner gesammelten Schriften und Dichtungen, die Auswahl derselben für diesen ersten Band. Um die Zeit der Abfassung der hier gegebenen Stücke hatte ich nichts weniger im Sinn, als Schriftsteller oder Dichter zu werden, sondern war meiner Neigung nach einzig Musiker, meinem Fach nach Musikdirektor geworden. Als ich im Jahre 1842 endlich mit einer von mir komponirten Oper, zu welcher ich mir den Text selbst verfertigt hatte, Glück machte, forderte mich Heinrich Laube, welcher damals einen sehr freundschaftlichen Antheil an mir nahm, auf, ihm einen Abriß meiner Lebensgeschichte zu senden, damit er sie für die von ihm redigirte „Zeitung für die elegante Welt" verarbeiten könne. „Aber" — so leitete damals mein Freund die Veröffentlichung meiner dem zu Folge ihm zugeschickten vertraulichen Aufzeichnung meiner Lebensschicksale ein: „der Pariser Drang hat den Musiker in aller Eile auch zum Schriftsteller gemacht: ich würde die Lebensskizze nur verderben, wenn ich daran ändern wollte".

Dieser „Pariser Drang" ist es nun, welchen ich mit der Sammlung des Inhaltes dieses Bandes meinen Freunden zur näheren Kenntniß

bringen wollte, denn in Wahrheit schreibt sich aus dieser Periode meines Lebens für mich die erste Nöthigung zu schriftstellerischen Arbeiten her.

Was so artig von einem Schriftsteller von Fach in früherer Zeit schon anerkannt wurde, nämlich, daß ich zu schriftstellern verstünde, dürfte ich somit auch hier nicht erst noch besonders zu entschuldigen nöthig haben. Man schreibt über seine Kunst, so gut man es versteht: das ist jetzt sogar allgemeiner erlaubt, als dieß dem schriftstellerischen Style unserer litterarischen Zeit zum Vortheil gereicht. Aber daß ich mir, um dem Hauptzwecke dieser Sammlung zu entsprechen, auch den Anschein geben muß, als Dichter mich zur Beachtung bringen zu wollen, wird mir große Verdrießlichkeiten zuziehen. In der sicheren Voraussicht hiervon hätte ich mich vor Allem wohl der Mittheilung meines Textes zur Oper „Rienzi" enthalten sollen. Hätte ich bei der Abfassung dieses Opernbuches nur im Mindesten dem Ehrgeize gefröhnt, mir die Allüren eines Dichters zu geben, so würde ich nach dem Stande meiner damaligen Bildung es wohl bereits ermöglicht haben, nicht ohne einigen Erfolg für Diktion und Vers mich genügend korrekt zu zeigen, was mir bei der Ausführung eines früheren Operntextes: „Das Liebesverbot" sogar schon in dem Maaße gelungen war, daß mir dieß selbst die Anerkennung meines oben genannten sonstigen Freundes eintrug. Hiergegen ist es mir nun aber nicht unbelehrend, den Gründen nachzugehen, welche mir bei der Abfassung des Textes von „Rienzi" eine so auffällige Vernachlässigung der Diktion und des Verses zu gestatten schienen. Diese leiteten sich von sehr sonderbaren Wahrnehmungen her, welche ich um jene Zeit an den Opern unseres damaligen Repertoire's machte. Ich hatte nämlich gefunden, daß stümperhaft schlecht übersetzte französische und italienische Opern durch die Elendigkeit der hierbei zu Tage kommenden Diktion und Versifikation, sobald das Sujet selbst ein wirkungsvolles Theaterstück ausmachte, über jede Beachtung der Worte und der Reime hin durchweg effektuirten, während die Bemühungen von fachmäßigen Dichtern, dem Komponisten anständige Verse und Reime zu

liefern, selbst der vortrefflichsten, ja edelsten Musik nie zu der allererst nothwendigen Wirkung eines guten Theaterstückes verhelfen konnten, sobald dieses eigentliche Stück eben misglückt war. In dieser Hinsicht hatten mich z. B. die „Jessonda" und die „Euryanthe" in sehr bedenklicher Weise zu einem Nachsinnen gebracht, welches für jetzt sehr bald in eine verzweifelte Stimmung von leichtfertigster Tendenz umschlug. Da ich mich selbst nach einem glücklichen Erfolge auf dem Theater sehnte, faßte mich, sobald ich auf Operntexte ausging, ein völliger Abscheu vor hie und da mir präsentirten sogenannten „schönen Versen und zierlichen Reimen". Hiergegen griff ich nach jeder Erzählung, jedem Roman, nur in der Absicht, mir daraus ein tüchtiges Theaterstück für eine Musik, welche wiederum mit musikalischer Schönrednerei gar nichts zu thun haben sollte, zu Stande zu bringen.

Ich glaube nun recht besonnen zu verfahren, wenn ich gerade von diesem Stande meiner künstlerischen Entwickelung ausgehe, um meinen Freunden den regelmäßigen Verlauf derselben zu zeigen. Der „Rienzi" möge somit als das musikalische Theaterstück*) angesehen werden, von welchem meine weitere Ausbildung zum musikalischen Dramatiker, ohne jede Berührung des eigentlichen Dichter-Métiers, ihren Fortgang nahm. Was diesen Weg von der oben bezeichneten leichtfertigen Tendenz bald ab- und einer bewußtvoll ernsteren Richtung zuführte, wird der theilnehmende Leser deutlich der Folge von Novellen und Aufsätzen entnehmen, welche ich in diesem ersten Bande zwischen dem Textbuche des „Rienzi" und der Dichtung zum „Fliegenden Holländer" stelle. So weit meine Kenntniß reicht, vermag ich im Leben keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken, als sie hier bei dem Verfasser jener beiden Opern sich zeigt, von denen

*) Außerdem ersehe ich in der Vorführung dieses Opernbuches nach seiner vollständigen Fassung auch ein Mittel zur Berichtigung des Urtheiles Derjenigen, welche die Oper nur in der bei ihren jetzigen Aufführungen auf dem Theater beliebten Verstümmelung kennen, und daher über die hierdurch plump gehäuften, grotesken Effekte erschrecken.

die erste kaum beendigt war, als die zweite fast fertig schon vorlag. Gewiß aber dürfte der verwandtschaftliche Zug beider Arbeiten dem aufmerksam Prüfenden dennoch nicht entgehen. Das wirkungsvolle „Theaterstück" liegt dem „Fliegenden Holländer" gewiß nicht weniger zu Grunde, als dem „Letzten Tribunen". Nur fühlt wohl Jeder, daß mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen war; vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnsucht wie Ekel gleichmäßig beitrugen. Ich darf hoffen, daß der „Deutsche Musiker in Paris" hierüber genügenden Aufschluß giebt.

# Autobiographische Skizze.

(Bis 1842.)

Ich heiße Wilhelm Richard Wagner, und bin den 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Mein Vater war Polizei-Aktuarius und starb ein halbes Jahr nach meiner Geburt. Mein Stiefvater, Ludwig Geyer, war Schauspieler und Maler; er hat auch einige Lustspiele geschrieben, worunter das Eine: „Der bethlehemitische Kindermord" Glück machte: mit ihm zog meine Familie nach Dresden. Er wollte, ich sollte Maler werden; ich war aber sehr ungeschickt im Zeichnen. Auch mein Stiefvater starb zeitig, — ich war erst sieben Jahr. Kurz vor seinem Tode hatte ich: „Üb' immer Treu und Redlichkeit" und den damals ganz neuen „Jungfernkranz" auf dem Klavier spielen gelernt: einen Tag vor seinem Tode mußte ich ihm Beides im Nebenzimmer vorspielen; ich hörte ihn da mit schwacher Stimme zu meiner Mutter sagen: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?" Am frühen Morgen, als er gestorben war, trat die Mutter in die Kinderstube, sagte jedem der Kinder etwas, und mir sagte sie: „Aus Dir hat er etwas machen wollen". Ich entsinne mich, daß ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde etwas aus mir werden. — Ich kam mit meinem neunten Jahre auf die Dresdner Kreuzschule: ich wollte studiren, an Musik wurde nicht gedacht; zwei meiner Schwestern lernten gut Klavier spielen, ich

hörte ihnen zu, ohne selbst Klavierunterricht zu erhalten. Nichts gefiel mir so wie der „Freischütz“: ich sah Weber oft vor unserm Hause vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam; stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu. Ein Hauslehrer, der mir den Cornelius Nepos explizirte, mußte mir endlich auch Klavierstunden geben; kaum war ich über die ersten Fingerübungen hinaus, so studirte ich mir heimlich, zuerst ohne Noten, die Ouvertüre zum Freischütz ein; mein Lehrer hörte das einmal und sagte: aus mir würde nichts. Er hatte recht, ich habe in meinem Leben nicht Klavierspielen gelernt. Nun spielte ich nur noch für mich, nichts wie Ouvertüren, und mit dem gräulichsten Fingersatze. Es war mir unmöglich, eine Passage rein zu spielen, und ich bekam deshalb einen großen Abscheu vor allen Läufen. Von Mozart liebte ich nur die Ouvertüre zur Zauberflöte; Don Juan war mir zuwider, weil da italienischer Text darunter stand: er kam mir so läppisch vor. — Diese Beschäftigung mit Musik war aber nur große Nebensache: Griechisch, Lateinisch, Mythologie und alte Geschichte waren die Hauptsache. Ich machte auch Gedichte. Einmal starb einer unsrer Mitschüler, und von den Lehrern wurde an uns die Aufgabe gestellt, auf seinen Tod ein Gedicht zu machen; das beste sollte gedruckt werden: — das meine wurde gedruckt, jedoch erst, nachdem ich vielen Schwulst daraus entfernt hatte. Ich war damals elf Jahre alt. Nun wollte ich Dichter werden; ich entwarf Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen, wozu mich das Bekanntwerden mit Apel's Tragödien: Polyidos, die Ätolier u. s. w. antrieb; dabei galt ich in der Schule für einen guten Kopf in litteris: schon in Tertia hatte ich die ersten zwölf Bücher der Odyssee übersetzt. Einmal lernte ich auch Englisch, und zwar blos um Shakespeare ganz genau kennen zu lernen: ich übersetzte Romeo's Monolog metrisch. Das Englische ließ ich bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb mein Vorbild; ich entwarf ein großes Trauerspiel, welches ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war; der Plan war äußerst großartig; zweiundvierzig Menschen starben im Verlaufe des Stückes,

und ich sah mich bei der Ausführung genöthigt, die Meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären. Dieses Stück beschäftigte mich zwei Jahre lang. Ich verließ darüber Dresden und die Kreuzschule, und kam nach Leipzig. Auf der dortigen Nikolaischule setzte man mich nach Tertia, nachdem ich auf der Dresdner Kreuzschule schon in Sekunda gesessen; dieser Umstand erbitterte mich so sehr, daß ich von da an alle Liebe zu den philologischen Studien fahren ließ. Ich ward faul und lüderlich, blos mein großes Trauerspiel lag mir noch am Herzen. Während ich dieses vollendete, lernte ich in den Leipziger Gewandhauskonzerten zuerst Beethoven'sche Musik kennen; ihr Eindruck auf mich war allgewaltig. Auch mit Mozart befreundete ich mich, zumal durch sein Requiem. Beethoven's Musik zu Egmont begeisterte mich so, daß ich um Alles in der Welt mein fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen. Ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so nöthige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dieß im Fluge zu thun, lieh ich mir auf acht Tage Logier's Methode des Generalbasses und studirte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß Musiker zu werden. — Während dem war mein großes Trauerspiel von meiner Familie entdeckt worden: sie gerieth in große Betrübniß, weil am Tage lag, daß ich darüber meine Schulstudien auf das Gründlichste vernachlässigt hatte, und ich ward somit zu fleißiger Fortsetzung derselben streng angehalten. Das heimliche Erkenntniß meines Berufes zur Musik verschwieg ich unter solchen Umständen, komponirte nichtsdestoweniger aber in aller Stille eine Sonate, ein Quartett und eine Arie. Als ich mich in meinem musikalischen Privatstudium hinlänglich herangereift fühlte, trat ich endlich mit der Entdeckung desselben hervor. Natürlich hatte ich nun harte Kämpfe zu

bestehen, da die Meinigen auch meine Neigung zur Musik nur für eine flüchtige Leidenschaft halten mußten, um so mehr, da sie durch keine Vorstudien, besonders durch etwa bereits erlangte Fertigkeit auf einem Instrument, gerechtfertigt war. Ich war damals in meinem sechzehnten Jahre, und zumal durch die Lektüre Hoffmann's zum tollsten Mystizismus aufgeregt: am Tage, im Halbschlafe hatte ich Visionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte leibhaft erschienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten: was ich aufschrieb, starrte von Unsinn. Endlich wurde mir der Unterricht eines tüchtigen Musikers zugetheilt: der arme Mann hatte große Noth mit mir; er mußte mir erklären, daß, was ich für seltsame Gestalten und Gewalten hielt, Intervalle und Akkorde seien. Was konnte für die Meinigen betrübender sein, als zu erfahren, daß ich auch in diesem Studium mich nachlässig und unordentlich erwies? Mein Lehrer schüttelte den Kopf, und es kam so heraus, als ob auch hier nichts Gescheidtes aus mir werden würde. Meine Lust zum Studium erlahmte immer mehr, und ich zog vor, Ouvertüren für großes Orchester zu schreiben, von denen eine einmal im Leipziger Theater aufgeführt wurde. Diese Ouvertüre war der Kulminationspunkt meiner Unsinnigkeiten; ich hatte sie eigentlich, zum näheren Verständniß Desjenigen, der die Partitur etwa studiren wollte, mit drei verschiedenen Tinten schreiben wollen, die Streichinstrumente roth, die Holzblasinstrumente grün und die Blechinstrumente schwarz. Beethoven's neunte Symphonie sollte eine Pleyel'sche Sonate gegen diese wunderbar combinirte Ouvertüre sein. Bei der Aufführung schadete mir besonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo: das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers in unverholenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Diese erste Aufführung eines von mir komponirten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck.

Nun kam aber die Julirevolution; mit einem Schlage wurde ich Revolutionär und gelangte zu der Überzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch dürfe sich ausschließlich nur mit Politik beschäftigen. Mir war nur noch im Umgang mit politischen Litteraten wohl: ich begann auch eine Ouvertüre, die ein politisches Thema behandelte. So verließ ich die Schule und bezog die Universität, zwar nicht mehr um mich einem Fakultätsstudium zu widmen — denn zur Musik war ich nun dennoch bestimmt —, sondern um Philosophie und Ästhetik zu hören. Von dieser Gelegenheit, mich zu bilden, profitirte ich so gut als gar nicht; wohl aber überließ ich mich allen Studentenausschweifungen, und zwar mit so großem Leichtsinn und solcher Hingebung, daß sie mich bald anwiderten. Die Meinigen hatten um diese Zeit große Noth mit mir: meine Musik hatte ich fast gänzlich liegen lassen. Bald kam ich aber zur Besinnung; ich fühlte die Nothwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung ließ mich den rechten Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte. Dieser Mann war Theodor Weinlig, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig. Nachdem ich mich wohl schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Kontrapunktes, welches er die glückliche Eigenschaft besaß, den Schüler spielend erlernen zu lassen. In dieser Zeit lernte ich erst Mozart innig erkennen und lieben. Ich komponirte eine Sonate, in welcher ich mich von allem Schwulste losmachte und einem natürlichen, ungezwungenen Satze überließ. Diese höchst einfache und bescheidene Arbeit erschien im Druck bei Breitkopf und Härtel. Mein Studium bei Weinlig war in weniger als einem halben Jahre beendet, er selbst entließ mich aus der Lehre, nachdem er mich so weit gebracht, daß ich die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunktes mit Leichtigkeit zu lösen im Stande war. „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt: Selbstständigkeit", sagte er mir. In demselben halben

Jahre komponirte ich auch eine Ouvertüre nach dem jetzt etwas besser von mir verstandenen Vorbilde Beethoven's, welche in einem der Leipziger Gewandhauskonzerte mit aufmunterndem Beifall gespielt wurde. Nach mehreren andern Arbeiten machte ich mich denn nun auch an eine Symphonie: an mein Hauptvorbild, Beethoven, schloß sich Mozart, zumal seine große C dur Symphonie. Klarheit und Kraft, bei manchen sonderbaren Abirrungen, war mein Bestreben. Mit der fertigen Symphonie machte ich mich im Sommer 1832 auf zu einer Reise nach Wien, aus keinem andern Zwecke, als um diese sonst so gepriesene Musikstadt flüchtig kennen zu lernen. Was ich dort hörte und sah, hat mich wenig erbaut; wohin ich kam, hörte ich „Zampa" und Strauß'sche Potpourris über Zampa. Beides — und besonders damals — für mich ein Gräuel. Auf meiner Rückreise verweilte ich einige Zeit in Prag, wo ich die Bekanntschaft Dionys Weber's und Tomaschek's machte; Ersterer ließ im Konservatorium mehrere meiner Kompositionen, unter diesen meine Symphonie, spielen. Auch dichtete ich dort einen Operntext tragischen Inhaltes: „Die Hochzeit". Ich weiß nicht mehr, woher mir der mittelalterliche Stoff gekommen war; ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgiebt. Bei der Todtenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin. Nach Leipzig zurückgekommen, komponirte ich sogleich die erste Nummer dieser Oper, welche ein großes Sextett enthielt, worüber Weinlig sehr erfreut war. Meiner Schwester gefiel das Buch nicht; ich vernichtete es spurlos. — Im Januar 1833 wurde meine Symphonie im Gewandhauskonzerte aufgeführt, und erhielt viel aufmunternden Beifall. Damals wurde ich mit Laube bekannt.

Um einen Bruder zu besuchen, reiste ich nach Würzburg und blieb das ganze Jahr 1833 dort; mein Bruder war mir als erfahrener Sänger von Wichtigkeit. Ich komponirte in diesem Jahre eine drei=

aktige romantische Oper: „Die Feen", zu der ich mir den Text nach Gozzi's: „Die Frau als Schlange" selbst gemacht hatte. Beethoven und Weber waren meine Vorbilder: in den Ensembles war Vieles gelungen, besonders versprach das Finale des zweiten Aktes große Wirkung. In Konzerten gefiel, was ich aus dieser Oper in Würzburg zu hören gab. Mit meinen besten Hoffnungen auf meine fertige Arbeit ging ich im Anfang des Jahres 1834 nach Leipzig zurück und bot sie dem Direktor des dortigen Theaters zur Aufführung an. Trotz seiner anfänglich erklärten Bereitwilligkeit, meinem Wunsche zu willfahren, mußte ich jedoch sehr bald dieselbe Erfahrung machen, die heut' zu Tage jeder deutsche Opernkomponist zu gewinnen hat: wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unserer heimathlichen Bühne außer Kredit gesetzt, und die Aufführung unserer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst. Die Aufführung meiner Feen ward auf die lange Bank geschoben. Während dem hörte ich die Devrient in Bellini's Romeo und Julie singen: — ich war erstaunt, in einer so durchaus unbedeutenden Musik eine so außerordentliche Leistung ausgeführt zu sehen. Ich gerieth in Zweifel über die Wahl der Mittel, die zu großen Erfolgen führen können: weit entfernt war ich, Bellini ein großes Verdienst zuzuerkennen; nichtsdestoweniger schien mir aber der Stoff, aus dem seine Musik gemacht war, glücklicher und geeigneter, warmes Leben zu verbreiten, als die ängstlich besorgte Gewissenhaftigkeit, mit der wir Deutsche meist nur eine erquälte Schein-Wahrheit zu Stande brachten. Die schlaffe Charakterlosigkeit unserer heutigen Italiener, sowie der frivole Leichtsinn der neuesten Franzosen schienen mir den ernsten, gewissenhaften Deutschen aufzufordern, sich der glücklicher gewählten und ausgebildeten Mittel seiner Nebenbuhler zu bemächtigen, um es ihnen dann in Hervorbringung wahrer Kunstwerke entschieden zuvor zu thun.

Damals war ich einundzwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt; „Ardinghello" und „das junge Europa" spukten mir durch alle Glieder: Deutschland schien mir nur

ein sehr kleiner Theil der Welt. Aus dem abstrakten Mystizismus war ich herausgekommen, und ich lernte die Materie lieben. Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge: was meine Musik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzosen. Ich gab mein Vorbild, Beethoven, auf; seine letzte Symphonie erschien mir als der Schlußstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus Keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen Keiner zur Selbstständigkeit gelangen könne. Das schien mir auch Mendelssohn gefühlt zu haben, als er mit seinen kleineren Orchester-Kompositionen hervortrat, die große abgeschlossene Form der Beethoven'schen Symphonie unberührt lassend; es schien mir, er wolle, mit einer kleineren, gänzlich freigegebenen Form beginnend, sich eine größere selbst erschaffen. — Alles um mich herum kam mir wie in Gährung begriffen vor: der Gährung sich zu überlassen, dünkte mich das Natürlichste. Auf einer schönen Sommerreise in die böhmischen Bäder entwarf ich den Plan zu einer neuen Oper: „Das Liebesverbot", wozu ich den Stoff aus Shakespeare's: „Maaß für Maaß" entnahm, nur mit dem Unterschied, daß ich ihm den darin vorherrschenden Ernst benahm und ihn so recht im Sinne des jungen Europa modelte: die freie, offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst über puritanische Heuchelei. — Noch im Sommer desselben Jahres, 1834, nahm ich die Musikdirektorstelle am Magdeburger Theater an. Die praktische Anwendung meiner musikalischen Kenntnisse für die Funktion eines Dirigenten glückte mir sehr bald: der wunderliche Verkehr mit Sängern und Sängerinnen hinter den Coulissen und vor den Lampen entsprach ganz und gar meiner Neigung zu bunter Zerstreuung. Die Komposition meines Liebesverbotes wurde begonnen. In einem Konzert führte ich die Ouvertüre zu meinen „Feen" auf; sie gefiel sehr. Trotzdem verlor ich das Behagen an dieser Oper, und da ich zumal meine Angelegenheiten in Leipzig nicht mehr persönlich betreiben konnte, faßte ich bald den Entschluß, mich um diese Arbeit gar nicht mehr zu bekümmern, das hieß so viel, als sie aufgeben.

Zu einem Festspiel für den Neujahrstag 1835 machte ich im Fluge eine Musik, welche allgemein ansprach. Dergleichen leichtgewonnene Erfolge bestärkten mich sehr in der Ansicht, daß, um zu gefallen, man die Mittel durchaus nicht zu scrupulös erwägen müsse. In diesem Sinne komponirte ich an meinem „Liebesverbot" fort; französische und italienische Anklänge zu vermeiden gab ich mir nicht die geringste Mühe. Auf einige Zeit darin unterbrochen, nahm ich die Komposition im Winter 1835 zu 1836 wieder auf und beendete sie kurz vor dem Auseinandergehen der Opernmitglieder des Magdeburger Theaters. Mir blieben nur noch zwölf Tage bis zum Abgange der ersten Sänger übrig; in dieser Zeit mußte also meine Oper studirt werden, wollte ich sie noch von ihnen aufführen lassen. Mit mehr Leichtsinn als Überlegung ließ ich nach zehntägigem Studium die Oper, welche sehr starke Partien hatte, in Scene gehen; ich vertraute dem Souffleur und meinem Dirigentenstabe. Trotzdem konnte ich aber doch nicht verhindern, daß die Sänger ihre Partien kaum halb auswendig wußten. Die Vorstellung war Allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen; dennoch wurde, was halbweg gut ging, gehörig applaudirt. Eine zweite Vorstellung kam aus verschiedenen Gründen nicht zu Stande. — Während dem hatte sich denn auch der Ernst des Lebens bei mir gemeldet; meine schnell ergriffene äußere Selbstständigkeit hatte mich zu Thorheiten aller Art verleitet, Geldnoth und Schulden quälten mich auf allen Seiten. Es kam mir bei, irgend etwas Besonderes zu wagen, um nicht in das gewöhnliche Geleis der Noth zu gerathen. Ich ging ohne alle Aussichten nach Berlin, und bot dem Direktor des Königstädtischen Theaters mein „Liebesverbot" zur Aufführung an. Anfänglich mit den besten Versprechungen aufgenommen, mußte ich nach langem Hinhalten erfahren, daß keines von ihnen redlich gemeint war In der schlimmsten Lage verließ ich Berlin, um mich in Königsberg in Preußen um die Musikdirektorstelle am dortigen Theater zu bewerben, die ich späterhin auch erhielt. Dort heirathete ich noch im

Herbste 1836, und zwar unter den mislichsten äußeren Verhältnissen. Das Jahr, welches ich in Königsberg zubrachte, ging durch die kleinlichsten Sorgen gänzlich für meine Kunst verloren. Eine einzige Ouvertüre schrieb ich: Rule Britania.

Im Sommer 1837 besuchte ich Dresden auf eine kurze Zeit. Dort brachte mich die Lektüre des Bulwer'schen Romans „Rienzi" wieder auf eine bereits gehegte Lieblingsidee zurück, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen. Durch widerliche äußere Verhältnisse daran verhindert, beschäftigte ich mich aber nicht weiter mit Entwürfen. Im Herbste dieses Jahres ging ich nach Riga, um die Stelle des ersten Musikdirektors bei dem unter Holtei neu eröffneten Theater anzutreten. Ich fand da vortreffliche Mittel für die Oper versammelt, und mit vieler Liebe ging ich an die Verwendung derselben. Mehrere Einlagen in Opern sind für einzelne Sänger in dieser Zeit von mir komponirt worden. Auch machte ich den Text zu einer zweiaktigen komischen Oper: „Die glückliche Bärenfamilie", wozu ich den Stoff aus einer Erzählung der tausend und einen Nacht entnahm. Schon hatte ich zwei Nummern daraus komponirt, als ich mit Ekel inne ward, daß ich wieder auf dem Wege sei, Musik à la Adam zu machen; mein Gemüth, mein tieferes Gefühl fanden sich trostlos verletzt bei dieser Entdeckung. Mit Abscheu ließ ich die Arbeit liegen. Das tägliche Einstudiren und Dirigiren Auber'scher, Adam'scher und Bellini'scher Musik that denn endlich auch das Seinige, das leichtsinnige Gefallen daran mir bald gründlich zu verleiden. Die gänzliche Unmündigkeit des Theaterpublikums unserer Provinzstädte in Bezug auf ein zu fällendes erstes Urtheil über eine neue, ihm vorkommende Kunsterscheinung, — da es eben nur gewöhnt ist, bereits auswärts beurtheilte und accreditirte Werke sich vorgeführt zu sehen, — brachte mich zu dem Entschluß, um keinen Preis an kleineren Theatern eine größere Arbeit zur ersten Aufführung zu bringen. Als ich daher von Neuem das Bedürfniß fühlte, eine größere Arbeit zu unternehmen, verzichtete ich

gänzlich auf eine schnell und in der Nähe zu bewirkende Aufführung derselben: ich nahm irgend ein bedeutendes Theater an, das sie einst aufführen sollte, und kümmerte mich nun wenig darum, wo und wann sich das Theater finden werde. So verfaßte ich den Entwurf zu einer großen tragischen Oper in fünf Akten: „Rienzi, der letzte der Tribunen"; ich legte ihn von vorn herein so bedeutend an, daß es unmöglich ward, diese Oper — wenigstens zum ersten Male — auf einem kleinen Theater zur Aufführung zu bringen. Außerdem ließ es auch der gewaltige Stoff gar nicht anders zu, und es herrschte bei meinem Verfahren weniger die Absicht, als die Nothwendigkeit vor. Im Sommer 1838 führte ich das Süjet aus. In dieser Zeit studirte ich mit großer Liebe und Begeisterung unserm Opern-Personale Mehül's „Jakob und seine Söhne" ein. — Als ich im Herbst die Komposition meines „Rienzi" begann, band ich mich nun an nichts, als an die einzige Absicht, meinem Süjet zu entsprechen: ich stellte mir kein Vorbild, sondern überließ mich einzig dem Gefühle, das mich verzehrte, dem Gefühle, daß ich nun so weit sei, von der Entwickelung meiner künstlerischen Kräfte etwas Bedeutendes zu verlangen und etwas nicht Unbedeutendes zu erwarten. Der Gedanke, mit Bewußtsein — wenn auch nur in einem einzigen Takte — seicht oder trivial zu sein, war mir entsetzlich. Mit voller Begeisterung setzte ich im Winter die Komposition fort, so daß ich im Frühjahr 1839 die beiden großen ersten Akte fertig hatte. Um diese Zeit ging mein Kontrakt mit dem Theater-Direktor zu Ende, und besondere Umstände verleideten es mir, länger in Riga zu bleiben. Bereits seit zwei Jahren nährte ich den Plan, nach Paris zu gehen; ich hatte deshalb schon von Königsberg aus den Entwurf eines Opernsüjets an Scribe geschickt, mit dem Vorschlage, denselben, falls er ihm gefiele, für seine Rechnung auszuführen, und mir dafür den Auftrag, diese Oper für Paris zu komponiren, zu erwirken. Natürlich hatte Scribe dieß so gut wie unbeachtet gelassen. Nichtsdestoweniger gab ich meine Pläne nicht auf, ich ging vielmehr im Sommer 1839 mit

Lebhaftigkeit wieder darauf ein, und vermochte kurz und gut meine Frau, sich mit mir an Bord eines Segelschiffes zu begeben, welches uns bis London bringen sollte. Diese Seefahrt wird mir ewig unvergeßlich bleiben; sie dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir von heftigstem Sturme, und einmal sah sich der Kapitän genöthigt, in einem norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie; die Sage vom fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte, eigenthümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten. Von der äußerst angreifenden Fahrt ausruhend, verweilten wir acht Tage in London; nichts interessirte mich so, als die Stadt selbst und die Parlamentshäuser, — von den Theatern besuchte ich keines. In Boulogne sur mer blieb ich vier Wochen: dort machte ich die erste Bekanntschaft Meyerbeer's, ich ließ ihn die beiden fertigen Akte meines Rienzi kennen lernen; er sagte mir auf das Freundlichste seine Unterstützung in Paris zu. Mit sehr wenig Geld, aber den besten Hoffnungen betrat ich nun Paris. Gänzlich ohne alle Empfehlungen war ich einzig nur auf Meyerbeer angewiesen; mit der ausgezeichnetsten Sorgsamkeit schien dieser für mich einzuleiten, was irgend meinen Zwecken dienlich sein konnte, und gewiß dünkte es mich, bald zu einem erwünschten Ziele zu kommen, hätte ich es nicht so unglücklich getroffen, daß gerade während der ganzen Zeit meines Pariser Aufenthalts Meyerbeer meistens und fast immer von Paris entfernt war. Auch aus der Entfernung wollte er mir zwar nützlich sein, nach seinen eigenen Voraussagungen konnten briefliche Bemühungen aber da von keinem Erfolge sein, wo höchstens das unausgesetzteste persönliche Eingreifen von Wirkung werden kann. Zunächst trat ich in Verbindungen mit dem Theater de la Renaissance, welches damals Schauspiele und Opern zugleich aufführte. Am geeignetsten für dieses Theater schien mir die Partitur meines

„Liebesverbotes"; auch das etwas frivole Süjet wäre gut für die französische Bühne zu verarbeiten gewesen. Ich war dem Direktor des Theaters von Meyerbeer so dringend anempfohlen, daß er nicht anders konnte, als mir die besten Versprechungen zu machen. Demzufolge erbot sich mir einer der fruchtbarsten Pariser Theaterdichter, Dumersan, die Bearbeitung des Süjets zu übernehmen. Drei Stücke, die zu einer Audition bestimmt wurden, übersetzte Dumersan mit dem größten Glücke, so daß sich meine Musik zu dem neuen französischen Texte noch besser, als auf den ursprünglichen deutschen ausnahm; es war eben Musik, wie sie Franzosen am leichtesten begreifen, und Alles versprach mir den besten Erfolg, als sofort das Theater de la Renaissance Bankerot machte. Alle Mühe, alle Hoffnungen waren also vergebens gewesen. In demselben Winterhalbjahre, 1839 zu 1840, komponirte ich außer einer Ouvertüre zu Goethe's Faust, I. Theil, mehrere französische Lieder, unter andern auch eine für mich gemachte französische Übersetzung der beiden Grenadiere von H. Heine. An eine möglich zu machende Aufführung meines „Rienzi" in Paris habe ich nie gedacht, weil ich mit Sicherheit voraussah, daß ich wenigstens fünf bis sechs Jahre hätte warten müssen, ehe selbst im glücklichsten Falle solch' ein Plan ausführbar geworden wäre; auch würde die Übersetzung des Textes der bereits zur Hälfte fertig komponirten Oper unübersteigliche Hindernisse in den Weg gelegt haben. — So trat ich in den Sommer 1840 gänzlich ohne alle nächste Aussichten. Meine Bekanntschaften mit Habeneck, Halevy, Berlioz u. s. w. führten durchaus zu keiner weitern Annäherung an diese: in Paris hat kein Künstler Zeit, sich mit einem andern zu befreunden, jeder ist in Hatz und Eile um seiner selbst willen. Halevy ist, wie alle Pariser Komponisten unserer Zeit, nur so lange von Enthusiasmus für seine Kunst entflammt gewesen, als es galt, einen großen Succeß zu gewinnen: sobald dieser davongetragen und er in die Reihe der privilegirten Komponisten-Lions eingetreten war, hatte er nichts weiter im Sinne, als Opern zu machen und Geld dafür einzunehmen.

Das Renommée ist Alles in Paris, das Glück und der Verderb der Künstler. Berlioz zog mich trotz seiner abstoßenden Natur bei Weitem mehr an: er unterscheidet sich himmelweit von seinen Pariser Kollegen, denn er macht seine Musik nicht für's Geld. Für die reine Kunst kann er aber auch nicht schreiben, ihm entgeht aller Schönheitssinn. Er steht in seiner Richtung völlig isolirt: an seiner Seite hat er nichts wie eine Schaar Anbeter, die, flach und ohne das geringste Urtheil, in ihm den Schöpfer eines nagelneuen Musik-Systems begrüßen und ihm den Kopf vollends verdreht machen; — alles Übrige weicht ihm aus wie einem Wahnsinnigen. — Den letzten Stoß gaben meinen früheren leichtfertigen Ansichten über die Mittel der Musik — die Italiener. Diese gepriesensten Helden des Gesanges, Rubini an der Spitze, haben mich vollends gegen ihre Musik degoutirt. Das Publikum, vor dem sie singen, trug das Seinige zu dieser Wirkung auf mich bei. Die große Pariser Oper ließ mich gänzlich unbefriedigt durch den Mangel alles Genies in ihren Leistungen: Alles fand ich gewöhnlich und mittelgut. Die mise en scène und die Dekorationen sind mir, offen gesagt, das liebste an der ganzen Académie Royale de musique. Viel eher wäre die Opéra comique mich zu befriedigen im Stande gewesen; sie besitzt die besten Talente, und ihre Vorstellungen geben ein Ganzes, Eigenthümliches, welches wir in Deutschland nicht kennen. Das, was jetzt für dieses Theater geschrieben wird, gehört aber zu dem Schlechtesten, was je in Zeiten der Entartung der Kunst produzirt worden ist; wohin ist die Grazie Mehül's, Isouard's, Boyeldieu's und des jungen Auber vor den niederträchtigen Quadrillen-Rhythmen geflohen, die heut' zu Tage ausschließlich dieß Theater durchrasseln? — Das Einzige, was Paris von Beachtungswerthem für den Musiker enthält, sind die Orchester-Konzerte im Saale des Conservatoirs. Die Aufführungen der deutschen Instrumental-Kompositionen in diesen Konzerten haben auf mich einen tiefen Eindruck gemacht, und mich von Neuem in die wunderbaren Geheimnisse der ächten Kunst eingeweiht. Wer die neunte Symphonie Beethoven's

vollkommen kennen lernen will, der muß sie vom Orchester des Conservatoirs in Paris aufführen hören. — Diese Konzerte stehen aber völlig allein da, nichts knüpft sich an sie an.

Ich ging fast gar nicht mit Musikern um: Gelehrte, Maler ꝛc. bildeten meinen Umgang: ich habe viel schöne Erfahrungen von Freundschaft in Paris gemacht. — Als ich so gänzlich ohne alle nächsten Aussichten auf Paris war, ergriff ich wieder die Komposition meines „Rienzi"; ich bestimmte ihn nun für Dresden, einmal, weil ich an diesem Theater die besten Mittel vorhanden wußte, die Devrient, Tichatschek ꝛc., zweitens, weil ich auf Bekanntschaften aus meiner frühesten Zeit mich stützend dort am ersten Eingang zu finden hoffen durfte. Mein „Liebesverbot" gab ich nun fast gänzlich auf; ich fühlte, daß ich mich als Komponisten desselben nicht mehr achten konnte. Desto unabhängiger folgte ich meinem wahren künstlerischen Glauben bei der Fortsetzung der Komposition meines Rienzi. Manigfacher Kummer und bittere Noth bedrängten um diese Zeit mein Leben. Plötzlich erschien Meyerbeer wieder auf eine kurze Zeit in Paris. Mit der liebenswürdigsten Theilnahme erkundigte er sich nach dem Stande meiner Angelegenheiten, und wollte helfen. Nun setzte er mich auch in Verbindung mit dem Direktor der großen Oper, Leon Pillet: es war dabei auf eine zwei- oder dreiaktige Oper abgesehen, deren Komposition für dieses Theater mir anvertraut werden sollte. Ich hatte für diesen Fall mich bereits mit einem Süjet-Entwurfe vorgesehen. Der „fliegende Holländer", dessen innige Bekanntschaft ich auf der See gemacht hatte, fesselte fortwährend meine Phantasie; dazu machte ich die Bekanntschaft von H. Heine's eigenthümlicher Anwendung dieser Sage in einem Theile seines „Salons". Besonders die von Heine einem holländischen Theaterstücke gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Oceans gab mir Alles an die Hand, diese Sage zu einem Opernsüjet zu benutzen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst, verfaßte den Entwurf, und übergab ihn dem Herrn Leon Pillet mit dem Vor-

schlage, mir darnach ein französisches Textbuch machen zu lassen. So weit war Alles eingeleitet, als Meyerbeer abermals von Paris fortging und die Erfüllung meiner Wünsche dem Schicksal überlassen mußte. Bald war ich erstaunt, von Pillet zu erfahren, der von mir überreichte Entwurf gefalle ihm so sehr, daß er wünschte, ich träte ihm denselben ab. Er sei nämlich genöthigt, einem ältern Versprechen gemäß einem andern Komponisten baldigst ein Opernbuch zu übergeben: der von mir verfaßte Entwurf scheine ihm ganz zu solchem Zwecke geeignet, und ich würde wahrscheinlich kein Bedenken tragen, in die erbetene Abtretung einzuwilligen, wenn ich überlegte, daß ich vor dem Verlauf von vier Jahren mir unmöglich Hoffnung machen könnte, den unmittelbaren Auftrag zur Komposition einer Oper zu erhalten, da er erst noch Zusagen an mehrere Kandidaten der großen Oper zu erfüllen habe; bis dahin dürfte es mir natürlich doch auch zu lang werden, mich mit diesem Süjet herumzutragen; ich würde ein neues auffinden, und mich gewiß über das gebrachte Opfer trösten. Ich bekämpfte hartnäckig diese Zumuthung, ohne jedoch etwas Anderes, als die vorläufige Vertagung der Frage ausrichten zu können. Ich rechnete auf eine baldige Wiederkunft Meyerbeer's und schwieg. — — Während dieser Zeit wurde ich von Schlesinger veranlaßt, in dessen Gazette musicale zu schreiben: ich lieferte mehrere ausführliche Artikel „über deutsche Musik" u. s. w. Vor Allem fand lebhaften Beifall eine kleine Novelle, betitelt: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven". Diese Arbeiten haben mir nicht wenig geholfen, in Paris bekannt und beachtet zu werden. Im November dieses Jahres hatte ich die Partitur meines „Rienzi" vollständig beendigt, und sandte sie unverzüglich nach Dresden. Diese Zeit war der Kulminationspunkt meiner äußerst traurigen Lage: ich schrieb für die Gazette musicale eine kleine Novelle: „Das Ende eines deutschen Musikers in Paris", worin ich den unglücklichen Helden derselben mit folgendem Glaubensbekenntniß sterben ließ: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven". Gut war es, daß nun meine Oper beendet war, denn jetzt sah ich mich

genöthigt, auf längere Zeit der Ausübung aller Kunst zu entsagen: ich mußte für Schlesinger Arrangements für alle Instrumente der Welt, selbst für Cornet à piston übernehmen, denn unter dieser Bedingung war mir eine kleine Erleichterung meiner Lage gestattet. Den Winter zu 1841 durchbrachte ich somit auf das Unrühmlichste. Im Frühjahr zog ich auf das Land nach Meudon; bei dem warmen Herannahen des Sommers sehnte ich mich wieder nach einer geistigen Arbeit; die Veranlassung dazu sollte mir schneller kommen, als ich dachte. Ich erfuhr nämlich, daß mein Entwurf des Textes zum „fliegenden Holländer" bereits einem Dichter, Paul Fouché, übergeben war, und ich sah, daß, erklärte ich mich endlich zur Abtretung desselben nicht bereit, ich unter irgend einem Vorwande gänzlich darum kommen würde. Ich willigte also endlich für eine gewisse Summe in die Abtretung meines Entwurfes ein. Ich hatte nun nichts Eiligeres zu thun, als mein Süjet selbst in deutschen Versen auszuführen. Um sie zu komponiren, hatte ich ein Klavier nöthig, denn nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Produzirens mußte ich mich erst wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen: ich miethete ein Piano. Nachdem es angekommen, lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; Alles ging mir im Fluge von Statten, und laut auf jauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei. In sieben Wochen war die ganze Oper komponirt. Am Ende dieser Zeit überhäuften mich aber wieder die niedrigsten äußeren Sorgen: zwei volle Monate dauerte es, ehe ich dazu kommen konnte, die Ouvertüre zu der vollendeten Oper zu schreiben, trotzdem ich sie fast fertig im Kopfe herumtrug. Natürlich lag mir nun nichts so sehr am Herzen, als die Oper schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen: von München und Leipzig erhielt ich abschlägige Antwort: die Oper eigne sich nicht für Deutschland, hieß es. Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich

nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen im Stande sind. — Endlich schickte ich meine neue Arbeit an Meyerbeer nach Berlin, mit der Bitte, ihr die Annahme an dem dortigen Hoftheater zu verschaffen. Mit ziemlicher Schnelle wurde diese bewirkt. Da bereits auch mein „Rienzi" für das Dresdner Hoftheater angenommen war, so sah ich nun der Aufführung zweier meiner Werke auf den ersten deutschen Bühnen entgegen, und unwillkührlich drängte sich mir die Ansicht auf, daß sonderbarer Weise Paris mir vom größten Nutzen für Deutschland gewesen sei. Für Paris selbst war ich jetzt auf einige Jahre aussichtslos: ich verließ es daher im Frühjahre 1842. Zum ersten Male sah ich den Rhein, — mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.

# „Das Liebesverbot.“

Bericht über eine erste Opernaufführung.

Von meiner zweiten völlig ausgeführten Oper, das Liebesverbot, theile ich nur eine Skizze des sogenannten Textes, sowie einen Bericht über den Versuch ihrer Aufführung und die daran sich knüpfenden Umstände mit. Wie ich im Betreff meiner ersten Oper, „die Feen", aus dem Grunde weil sie in keiner Weise die Öffentlichkeit berührt hat, eine ähnliche Mittheilung unterlasse, glaubte ich dieses zweite Jugendwerk nicht gänzlich übergehen zu dürfen, da es mit der Öffentlichkeit wirklich in eine solche Berührung gelangte, und diese nachträglich noch bemerkt worden ist.

Das Poëm zu dieser Oper entwarf ich im Sommer des Jahres 1834, während eines Vergnügungsaufenthaltes in Teplitz, worüber ich in meinen Lebenserinnerungen folgende Aufzeichnungen festgehalten habe.

---

An einigen schönen Morgen stahl ich mich aus meiner Umgebung, fort, um mein Frühstück einsam auf der „Schlackenburg" zu nehmen, und bei dieser Gelegenheit den Entwurf zu einem neuen Operngedicht in mein Taschenbuch aufzuzeichnen. Ich hatte mich hierzu des Sujets von Shakespeare's „Maaß für Maaß" bemächtigt, welches ich, meiner jetzigen Stimmung angemessen, in sehr freier Weise mir zu einem Opernbuch, dem ich den Titel: „das Liebesverbot" gab, umgestaltete. Die damals spukenden Ideen des „jungen Europa", sowie die Lektüre des „Ardinghello", geschärft durch meine sonder-

bare Stimmung, in welche ich gegen die deutsche Opernmusik gerathen war, gaben mir den Grundton für meine Auffassung, welche besonders gegen die puritanische Heuchelei gerichtet war, und somit zur kühnen Verherrlichung der „freien Sinnlichkeit" führte. Das ernste Shakespeare'sche Sujet gab ich mir Mühe durchaus nur in diesem Sinne zu verstehen; ich sah nur den finstern, sittenstrengen Statthalter, selbst von furchtbar leidenschaftlicher Liebe zu der schönen Novize entbrennend, welche, indem sie ihn um Begnadigung ihres wegen eines Liebesvergehens zum Tode verurtheilten Bruders anfleht, durch Mittheilung der schönen Wärme ihres menschlichen Gefühls in dem starren Puritaner die verderblichste Gluth entzündet. Daß diese mächtigen Motive im Shakespeare'schen Stücke nur so reich entwickelt sind, um desto gewichtiger endlich auf der Wagschale der Gerechtigkeit gewogen zu werden, taugte mir durchaus nicht zu beachten; es lag mir nur daran, das Sündhafte der Heuchelei und das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei aufzudecken. Somit ließ ich das „Maaß für Maaß" gänzlich fallen, und den Heuchler durch die sich rächende Liebe allein zur Strafe ziehen. Aus dem fabelhaften Wien verlegte ich das Sujet nach der Hauptstadt des glühenden Siziliens, in welcher ein deutscher Statthalter, über die ihm unbegreiflich freien Sitten der Bevölkerung empört, zu dem Versuch der Durchführung einer puritanischen Reform schreitet, in welchem er kläglich erliegt. Vermuthlich half die Stumme von Portici einigermaßen hierbei; auch Erinnerungen an die „Sizilianische Vesper" mögen mitgewirkt haben: wenn ich bedenke, daß endlich auch selbst der sanfte Sizilianer Bellini unter den Faktoren dieser Komposition mitzählt, so muß ich allerdings über das sonderbare Quid-pro-quo lächeln, zu welchem sich hier die eigenthümlichsten Misverständnisse gestalteten.

Doch erst im Winter 1835 zu 1836 gelangte ich zur Beendigung der Partitur meiner Oper. Es geschah dieß unter den verwirrendsten Eindrücken meines Umganges mit dem kleinen Stadttheater zu Magdeburg, dessen Opernaufführungen ich zwei Winter-

halbjahre über als Musikdirektor geleitet hatte. Eine seltsame Verwilderung meines Geschmackes war aus der unmittelbaren Berührung mit dem deutschen Opernwesen hervorgegangen, und diese bewährte sich nun in der ganzen Anlage und Ausführung meiner Arbeit in der Weise, daß der jugendliche Beethoven- und Weber-Enthusiast gewiß von Niemand aus dieser Partitur erkannt werden konnte.

Ihr Schicksal war nun folgendes.

Trotz einer königlichen Unterstützung und der Einmischung des Theatercomités in die Verwaltung blieb unser würdiger Direktor in perennirendem Bankrott begriffen, und an ein Fortbestehen seiner Theaterunternehmung, unter irgend welcher Form, war nicht zu denken. Somit sollte die Aufführung meiner Oper durch das mir zu Gebote stehende, recht gute Sängerpersonal zum Ausgangspunkte einer gründlichen Wendung meiner mislichen Lage werden. Ich hatte zur Entschädigung gewisser Reisekosten vom vorigen Sommer her eine Benefizvorstellung zu meinen Gunsten zu fordern: natürlich bestimmte ich eine Aufführung meines Werkes dazu, und bemühte mich hierbei, der Direktion diese mir zu erweisende Gunst so wenig wie möglich kostspielig zu machen. Da dem ungeachtet die Direktion einige Auslagen für die neue Oper zu tragen hatte, verabredete ich, daß die Einnahme der ersten Aufführung ihr überlassen bleiben sollte, wogegen ich nur die der zweiten für mich in Anspruch nahm. Daß auch die Zeit des Einstudirens gänzlich an das Ende der Saison hinausgerückt wurde, schien mir nicht eigentlich ungünstig, da ich annehmen durfte, daß die letzten Vorstellungen des oft mit ungewöhnlichem Beifall aufgenommenen Personals mit besonderer Theilnahme vom Publikum beachtet werden würden. Leider aber erreichten wir das gemeinte gute Ende dieser Saison, welches auf Ende April festgesetzt war, gar nicht, da schon im März, wegen Unpünktlichkeit der Gagenzahlung, die beliebtesten Opernmitglieder, welche sich anderswo besser versorgen konnten, der Direktion, welche in ihrer Zahlungsunfähigkeit hiergegen

keine Mittel zur Verfügung hatte, ihren Abgang anzeigten. Nun ward mir allerdings bang: das Zustandekommen einer Aufführung meines „Liebesverbotes" schien mehr als fraglich. Der großen Beliebtheit, welche ich bei allen Opernmitgliedern genoß, verdankte ich es allein, daß sich die Sänger nicht nur zum Aushalten bis an das Ende des Monates März, sondern auch zur Übernahme des für die kurze Zeit so sehr anstrengenden Einstudirens meiner Oper, bewegen ließen. Diese Zeit, sollten noch zwei Aufführungen zu Stande kommen, war so knapp zugemessen, daß wir zu allen Proben nur zehn Tage für uns hatten. Da es sich keineswegs um ein leichtes Singspiel, sondern, trotz des leichtfertigen Charakters der Musik, um eine große Oper mit zahlreichen und starken Ensemblesätzen handelte, war das Unternehmen wohl tollkühn zu nennen. Ich baute jedoch auf den Erfolg der besonderen Anstrengung, welcher mir zu Liebe die Sänger, indem sie früh und Abends unausgesetzt studirten, sich gern unterzogen; und da trotzdem es rein unmöglich war, zu einiger bewußter Sicherheit, namentlich auch des Gedächtnisses, bei den Geplagten zu gelangen, so rechnete ich schließlich auf ein Wunder, welches meiner bereits erlangten Geschicklichkeit im Dirigiren gelingen sollte. Welche eigenthümliche Fähigkeit ich besaß, den Sängern zu helfen und sie, trotz höchster Unsicherheit, in einem gewissen täuschenden Flusse zu erhalten, zeigte sich wirklich in den wenigen Orchesterproben, wo ich durch beständiges Souffliren, lautes Mitsingen und drastische Anrufe betreffs der nöthigen Aktion, das Ganze so im Geleis erhielt, daß man glauben konnte, es müsse sich ganz erträglich ausnehmen. Leider beachteten wir nicht, daß bei der Aufführung, in Anwesenheit des Publikums, all' diese drastischen Mittel zur Bewegung der dramatisch musikalischen Maschinerie sich einzig auf die Zeichen meines Taktstockes und die Arbeit meines Mienenspiels beschränken mußten. Wirklich waren die Sänger, namentlich des männlichen Personals, so außerordentlich unsicher, daß hierdurch eine vom Anfang bis zum Ende alle Wirksamkeit ihrer Rollen lähmende Befangenheit entstand. Der erste

Tenorist, mit dem schwächsten Gedächtnisse begabt, suchte dem lebhaften und aufregenden Charakter seiner Rolle, des Wildfanges Luzio, durch seine in Fra Diavolo und Zampa erlangte Routine, namentlich aber auch durch einen unmäßig dicken und flatternden bunten Federbusch, mit bestem Willen aufzuhelfen. Trotzdem war es dem Publikum nicht zu verdenken, daß es, namentlich da die Direktion den Druck von Textbüchern nicht zu Stande gebracht hatte, über die Vorgänge der nur gesungenen Handlung gänzlich im Unklaren blieb. Mit Ausnahme einiger Partien der Sängerinnen, welche auch beifällig aufgenommen wurden, blieb das Ganze, welches von mir auf kecke, energische Aktion und Sprache abgesehen war, ein musikalisches Schattenspiel auf der Scene, zu welchem das Orchester mit oft übertriebenem Geräusch seine unerklärlichen Ergüsse zum Besten gab. Als charakteristisch für die Behandlung meiner Tonfarben erwähne ich, daß der Direktor eines preußischen Militär-Musikcorps, welchem übrigens die Sache sehr gefallen hatte, mir für zukünftige Arbeiten doch eine wohlgemeinte Anleitung zur Behandlung der türkischen Trommel zu geben für nöthig hielt. Ehe ich das weitere Schicksal dieser wunderlichen Jugendarbeit mittheile, verweile ich noch, um über den Charakter derselben, namentlich in Betreff der Dichtung, kurz zu berichten.

Das in seinem Grunde sehr ernst gehaltene Stück Shakespeare's war in meinem Süjet zu folgender Fassung gelangt.

„Ein ungenannter König von Sizilien verläßt, wie ich vermuthe, zu einer Reise nach Neapel, sein Land, und übergiebt dem von ihm eingesetzten Statthalter, — um ihn als Deutschen zu charakterisiren, einfach „Friedrich" genannt, — die Vollmacht, alle Mittel der königlichen Gewalt zum Versuch einer gründlichen Reform des Sittenzustandes der Hauptstadt, an welchem der strenge Rath Ärgerniß genommen, anzuwenden. Beim Beginn des Stückes sieht man die Diener der öffentlichen Gewalt in voller Arbeit, Volksbelustigungshäuser in einer Vorstadt Palermo's theils zu schließen, theils ganz niederzureißen, und die Bevölkerung derselben, die Wirthe und Be-

dienung, gefangen fortzuführen. Das Volk thut diesem Beginnen Einhalt; große Schlägerei: der Chef der Sbirren, Brighella (Baßbuffo) im stärksten Gedränge, verliest, nach beruhigendem Tambourwirbel, die Verordnung des Statthalters, in Gemäßheit welcher, zur Sicherung eines besseren Sittenzustandes, in geschehener Weise gehandelt worden sei. Allgemeine Verhöhnung und Spottchor fällt ein; Luzio, junger Edelmann und jovialer Wüstling (Tenor), scheint sich zum Volksführer aufwerfen zu wollen, und findet sofort Veranlassung, der Sache der Verfolgten sich eingehender anzunehmen, als er seinen Freund Claudio (ebenfalls Tenor) auf dem Wege nach dem Gefängnisse dahergeführt sieht, und von diesem erfährt, daß er, einem von Friedrich hervorgesuchten uralten Gesetze gemäß, wegen eines Liebesvergehens mit dem Tode bestraft werden soll. Seine Geliebte, mit der eine Vereinigung bisher ihm durch die feindseligen Ältern derselben verwehrt ist, ward von ihm Mutter; zu dem Haß der Verwandten gesellt sich Friedrich's puritanischer Eifer: er fürchtet das Schlimmste, und hofft einzig auf dem Weg der Gnade Rettung, sobald der Fürbitte seiner Schwester Isabella es gelingen dürfte, das Herz des Harten umzustimmen. Luzio gelobt dem Freunde, Isabella sofort im Kloster der Elisabethinerinnen, in welchem sie vor Kurzem als Novize eingetreten, aufzusuchen. — Dort, in den stillen Mauern des Klosters, lernen wir nun diese Schwester im traulichen Gespräch mit ihrer Freundin, der ebenfalls als Novize eingetretenen Marianne, näher kennen. Marianne entdeckt der Freundin, von der sie längere Zeit getrennt war, das traurige Schicksal, das sie hierher geführt habe. Sie ward von einem hoch stehenden Manne, unter der Versicherung ewiger Treue, zu geheimer Liebesverbindung vermocht; endlich aber fand sie sich, in höchster Noth, von ihm verlassen und sogar verfolgt, denn der Verräther erwies sich ihr zugleich als der mächtigste Mann im Staate, kein geringerer als der jetzige Statthalter des Königs selbst. Isabella's Empörung macht sich in feuriger Weise Luft, und ihre Beruhigung folgt nur aus dem Entschlusse, eine Welt zu verlassen, in

welcher so ungeheure Frevel ungestraft verübt werden dürfen. — Als ihr nun Luzio die Kunde vom Schicksal ihres eigenen Bruders bringt, geht ihr Abscheu vor dem Fehltritte des Bruders sofort in helle Entrüstung über die Schändlichkeit des heuchlerischen Statthalters über, welcher den unendlich geringeren Fehler des Bruders, den mindestens kein Verrath befleckte, so grausam zu bestrafen sich anmaßt. Ihre heftige Aufwallung zeigt sie unvorsichtiger Weise Luzio im verführerischsten Lichte; schnell von heftiger Liebe entzündet, dringt dieser in sie, für immer das Kloster zu verlassen und seine Hand anzunehmen. Den Kecken weiß sie sogleich würdevoll in Schranken zu halten, beschließt aber ohne Zögern, sein Geleit nach dem Gerichtshaus zum Statthalter anzunehmen. — Hier bereitet sich nun die Gerichtsscene vor, welche ich durch ein burleskes Verhör verschiedener Verbrecher gegen die Sittlichkeit durch den Sbirrenchef Brighella einleitete. Der Ernst der Situation wird dann desto auffälliger, als die finstere Gestalt Friedrich's durch das tobend eingebrochene Volk, Ruhe gebietend, eintritt, und das Verhör Claudio's durch ihn selbst in strenger Form vorgenommen wird. Schon will der Unerbittliche das Urtheil aussprechen, als Isabella hinzukommt, und vor allem eine einsame Unterredung mit dem Statthalter verlangt. In dieser beherrscht sie sich, dem gefürchteten und von ihr dennoch verachteten Manne gegenüber, mit edler Mäßigung, indem sie zunächst sich nur an seine Milde und Gnade wendet. Seine Einwürfe steigern ihren Affekt: sie stellt das Vergehen des Bruders in rührendem Lichte dar, und bittet um Verzeihung für den so menschlichen und keineswegs unverzeihlichen Fehltritt. Da sie den Eindruck ihrer warmen Schilderung gewahrt, fährt sie immer feuriger fort, sich an die eigenen Gefühle des jetzt so hart sich verschließenden Herzens des Richters zu wenden, welches doch unmöglich nie den gleichen Empfindungen, welche den Bruder hinrissen, gänzlich verschlossen gewesen sein könnte, und dessen eigene Erfahrung sie jetzt zur Mithülfe für ihr angstvolles Gnadengesuch anrufe. Nun ist das Eis dieses Herzens gebrochen:

Friedrich, von der Schönheit Isabella's bis in das Tiefste erregt, fühlt sich seiner nicht mehr mächtig; er verspricht Isabella, was sie nur verlange, um den Preis ihrer eigenen Liebe. Kaum ist sie dieser unerwarteten Wirkung inne geworden, als sie, in höchster Empörung über solche unbegreifliche Schändlichkeit, zu Thüre und Fenster hinaus das Volk herbeiruft, um vor aller Welt den Heuchler zu entlarven. Schon stürzt Alles in Aufruhr in die Gerichtshalle herein, als es Friedrich's verzweifelter Energie gelingt, mit wenigen bedeutungsvollen Weisungen Isabella das unmögliche Gelingen ihres Vorhabens darzuthun: er würde kühn ihre Anschuldigung leugnen, seinen Antrag als Mittel der Versuchung angeben, und zweifellos Glauben finden, sobald es sich darum handle, den Vorwurf eines leichtfertigen Liebesantrages zurückzuweisen. Isabella, selbst beschämt und verwirrt, erkennt das Rasende ihres Beginnens, und überläßt sich dem Knirschen stummer Verzweiflung. Als nun Friedrich dem Volke von Neuem seine höchste Strenge, und dem Verklagten sein Urtheil angekündigt, geräth Isabella, durch die schmerzliche Erinnerung an Marianne's Schicksal geleitet, blitzschnell auf den rettenden Ausweg, durch List zu erreichen, was durch offene Gewalt unmöglich erscheint. Hierüber geht ihre Stimmung aus der tiefsten Trauer mit jähem Sprung in ausgelassene Laune über: dem jammernden Bruder, dem bestürzten Freunde, dem rathlosen Volke, wendet sie sich mit der Verheißung des lustigsten Abenteuers zu, das sie Allen bereiten werde, da selbst die Carnevals-Lustbarkeiten, welche der Statthalter soeben streng verboten, dießmal mit besonderer Ausgelassenheit begangen werden sollten: denn jener gefürchtete Verbieter stelle sich nur zum Schein so grausam, um alle Welt durch seine lustige Theilnahme an Allem, was er verboten, desto angenehmer zu überraschen. Alles hält sie für wahnsinnig geworden, und namentlich Friedrich verweist ihr mit leidenschaftlicher Härte ihre unbegreifliche Thorheit: wenige Worte ihrerseits genügen jedoch, den Statthalter selbst zum Taumel dahin zu reißen; denn sie verspricht ihm, mit heimlich zutraulichem Flüstern, die

Erfüllung aller seiner Wünsche, und die Zusendung einer Glück verheißenden Botschaft für die folgende Nacht. — So endet in höchster Aufregung der erste Akt. Welches der so schnell gefaßte Plan der Heldin ist, erfahren wir im Beginn des zweiten, wo sie im Gefängniß des Bruders sich einstellt, um diesen zunächst noch zu prüfen, ob er der Rettung werth sei. Sie entdeckt ihm die schmachvollen Anträge Friedrich's, und frägt ihn, ob er um diesen Preis der Unehre seiner Schwester sein verwirktes Leben zu retten begehre? Der höchsten Entrüstung und Opferbereitwilligkeit Claudio's folgt, da er nun Abschied für dieses Leben von der Schwester nimmt, und er dieser die ergreifendsten Grüße an die hinterlassene trauernde Geliebte aufträgt, endlich die weiche Stimmung, welche den Unglücklichen durch die Wehmuth bis zur Schwäche führt. Isabella, die ihm bereits seine Rettung ankündigen wollte, hält bestürzt inne, da sie den Bruder von der Höhe der edelsten Begeisterung bis zum leisen Bekenntniß der ungebrochenen Lebenslust, zur schüchternen Frage, ob der Preis seiner Rettung ihr unerschwinglich schiene, ankommen sieht. Entsetzt fährt sie auf, stößt den Unwürdigen von sich, und kündigt ihm an, daß er nun zu der Schmach seines Todes auch noch ihre volle Verachtung hinnehmen solle. Nachdem sie ihn dem Schließer von Neuem übergeben, zeigt sich ihre Haltung im schnellen Wechsel sofort wieder in heiter übermüthiger Fassung: sie beschließt zwar den Wankelmüthigen durch längere Ungewißheit, in welcher er über sein Schicksal bleiben soll, zu bestrafen, bleibt aber nichtsdestoweniger bei ihrem Vorsatz, die Welt von dem scheußlichsten Heuchler, der ihr je Gesetze vorschreiben wollte, zu befreien. Sie hat Marianne davon benachrichtigt, daß diese bei der, Friedrich für die Nacht zugesagten Zusammenkunft, die Stelle der treulos begehrten Isabella einnehmen solle, und sendet nun Friedrich die Einladung zu dieser Zusammenkunft zu, welche, um den Feind noch mehr in das Verderben zu verwickeln, in Maskenvermummung, und an einem der von ihm selbst untersagten Belustigungsorte, stattfinden soll. Dem Wildfang Luzio,

welchen sie für den kecken Liebesantrag an die Novize ebenfalls zu strafen sich vorgenommen hat, theilt sie Friedrich's Begehren, und ihren vorgeblichen nothgedrungenen Entschluß, diesem Begehren zu willfahren, in so unbegreiflich leichtgefaßter Weise mit, daß der sonst so Leichtfertige hierüber in das ernstlichste Erstaunen und verzweiflungsvolles Rasen geräth: er schwört, diese unerhörte Schmach, wenn die edle Jungfrau sie ertragen wolle, dennoch seinerseits mit aller Gewalt von ihr abzuwenden, und lieber ganz Palermo in Brand und Aufruhr zu bringen. — Wirklich veranstaltet er, daß Alles, was ihm bekannt und befreundet ist, am Abend, wie zur Eröffnung der verbotenen großen Carnevals-Prozession, sich am Ausgange des Corso einfinden soll. Als es mit Einbruch der Nacht dort bereits wild und lustig hergeht, findet sich Luzio ein, um durch ein ausgelassenes Carnevalslied, mit dem Schlußrefrain: „wer sich nicht freut bei unsrer Lust, dem stoßt das Messer in die Brust", bis zur offenen blutigen Empörung aufzureizen. Da unter Brighella's Führung eine Bande von Sbirren sich nähert, um die bunte Masse zu zerstreuen, soll das meuterische Vorhaben bereits zu Ausführung kommen; doch verlangt Luzio für jetzt noch nachzugeben und sich in der Nähe zu zerstreuen, da hier zuvor noch der eigentliche Anführer ihrer Unternehmung von ihm gewonnen werden solle: eben hier befindet sich nämlich der Ort, welchen Isabella in ihrem Übermuth ihm als denjenigen ihrer vorgeblichen Zusammenkunft mit dem Statthalter verrathen hat. Diesem letzteren lauert nun Luzio auf: wirklich erkennt er ihn in einer sorgfältig vermummenden Maske, hält ihn im Wege auf, und da jener gewaltsam sich loswindet, will er ihm mit lautem Ruf und gezogener Waffe nachfolgen, als er, auf der im Gebüsch versteckten Isabella Veranstaltung, selbst aufgehalten und irregeleitet wird. Isabella tritt hervor, freut sich des Gedankens, in diesem Augenblick der verrathenen Marianne den treulosen Gatten zurückgeführt zu wissen, und da sie soeben das versprochene Begnadigungspatent des Bruders in der Hand zu halten glaubt, ist sie im Begriff,

gutmüthig jeder weiteren Rache zu entsagen, als sie, beim Schein einer Fackel die Schrift erbrechend, zu ihrem Entsetzen den verschärften Hinrichtungsbefehl erkennt, welchen der Zufall dadurch, daß sie die Kunde der Begnadigung ihrem Bruder vorenthalten wollte, vermöge Bestechung des Schließers jetzt in ihre Hand geliefert hat. Nach harten Kämpfen gegen die ihn zerwühlende Leidenschaft der Liebe, hatte Friedrich, seine Ohnmacht gegen diesen Feind seiner Ruhe erkennend, beschlossen, wenn auch als Verbrecher, doch als Ehrenmann zu Grunde zu gehen. Eine Stunde an Isabella's Busen, dann der eigene Tod — nach demselben Gesetz, dessen Strenge unwiderruflich Claudio's Leben verfallen bleiben soll. Isabella, welche in dieser Handlung nur eine neue Häufung der Schändlichkeiten des Heuchlers erkennt, bricht noch einmal in das Rasen schmerzlichster Verzweiflung aus. Auf ihren Ruf zur sofortigen Empörung gegen den schändlichsten Tyrannen, strömt alles Volk in bunter leidenschaftlicher Verwirrung herbei: Luzio, welcher ebenfalls dazu kommt, räth jedoch mit heftiger Bitterkeit dem Volke ab, dem Wüthen des Weibes Gehör zu geben, das, wie ihn, gewiß auch sie Alle täusche; denn er ist im Wahne ihrer schmachvollsten Untreue. Neue Verwirrung, gesteigerte Verzweiflung Isabella's: plötzlich vom Hintergrunde her burleske Hülferufe Brighella's, welcher, selbst in eine Situation der Eifersucht verwickelt, den verlarvten Statthalter aus Misverständniß ergriffen hat, und so nun dessen Entdeckung veranlaßt. Friedrich wird entlarvt: die zitternd an seine Seite geschmiegte Marianne erkannt, Staunen, Entrüstung, Jubel greift um sich; die nöthigen Erklärungen stellen sich rasch ein; Friedrich begehrt finster vor das Gericht des zurückerwarteten Königs zum Empfang des Todesurtheils gestellt zu werden. Der vom jauchzenden Volke aus dem Gefängniß befreite Claudio belehrt ihn, daß das Todesurtheil nicht jeder Zeit für Liebesvergehen bestimmt sei: neue Boten melden die unerwartete Ankunft des Königs im Hafen; man beschließt in voller Maskenprozession dem geliebten Fürsten, welcher zu seiner Herzensfreude wohl einsehen werde, wie

übel es mit dem finsteren Puritanismus des Deutschen im heißen Sizilien ergehen müsse, freudig huldigend entgegen zu ziehen. Von ihm heißt es: „ihn freuen bunte Feste mehr, als eure traurigen Gesetze". Friedrich, mit seiner neu ihm vermählten Gemahlin Marianne, muß nun den Zug eröffnen; die dem Kloster für immer verlorene Novize folgt mit Luzio als zweites Paar. —"

Diese lebhaften und in vieler Beziehung wohl kühn entworfen zu nennenden Scenen hatte ich in einer nicht unangemessenen Sprache und ziemlich sorgfältigen Versen ausgearbeitet. Die Polizei stieß sich zunächst an dem Titel des Werkes, welcher, wenn ich ihn nicht geändert hätte, Schuld an dem gänzlichen Scheitern meiner Aufführungspläne gewesen wäre. Wir befanden uns in der Woche vor Ostern, und dem Theater waren Aufführungen lustiger oder gar frivoler Stücke in dieser Zeit untersagt. Glücklicher Weise hatte die betreffende Magistratsperson, mit welcher ich hierüber unterhandeln mußte, mit dem Gedichte selbst sich nicht näher eingelassen, und da ich versicherte, daß es nach einem sehr ernsten Shakespeare'schen Stücke gearbeitet sei, begnügte man sich mit der Abänderung des unter allen Umständen doch aufregenden Titels, wogegen die Benennung „die Novize von Palermo" nichts Bedenkliches zu haben schien, und im Betreff der Inkorrektheit desselben keine weiteren Scrupel aufkamen. — Anders ging es mir kurz darauf in Leipzig, wo ich statt der geopferten „Feen" mein neues Werk zur Aufführung einzuschieben versuchte. Der Direktor dieses Theaters, den ich dadurch, daß ich seiner eigenen, bei der Oper debütirenden, Tochter die Partie der „Marianne" zuweisen wollte, schmeichelnd für mein Unternehmen zu gewinnen hoffte, nahm aus der von ihm begriffenen Tendenz des Sujets den nicht übel klingenden Vorwand, meine Arbeit zurückzuweisen. Er behauptete, daß, wenn der Magistrat Leipzigs die Aufführung derselben gestatten würde, woran er aus Hochachtung vor dieser Behörde sehr zweifelte, er als gewissenhafter Vater seiner Tochter doch jedenfalls nicht erlauben würde, darin aufzutreten. —

Von dieser bedenklichen Eigenschaft meines Operntextes hatte ich bei der Magdeburger Aufführung merkwürdiger Weise gar nicht zu leiden, da das Süjet, wie gesagt, der gänzlich unklaren Darstellung wegen, dem Publikum rein unbekannt blieb. Dieser Umstand, und daß somit gar keine Opposition gegen die Tendenz sich gezeigt hatte, ermöglichte daher auch eine zweite Aufführung, gegen welche von keiner Seite her Einspruch erhoben wurde, da sich kein Mensch darum bekümmerte. Wohl fühlend, daß meine Oper keinen Eindruck hervorgebracht, und das Publikum in eine gänzlich unentschiedene Stimmung darüber, was dieß Alles eigentlich zu sagen gehabt, gelassen hatte, rechnete ich wegen des Umstandes, daß dieß die letzte Vorstellung unseres Opernpersonales war, dennoch auf eine gute, ja große Einnahme, weshalb ich mich denn auch nicht hindern ließ, die sogenannten „vollen" Preise für den Eintritt zu verlangen. Ob bis zum Beginn der Ouvertüre sich einige Menschen im Saale eingefunden haben würden, kann ich nicht genau ermessen: ungefähr eine Viertelstunde vor dem beabsichtigten Beginn sah ich nur meine Hauswirthin mit ihrem Gemahl, und sehr auffallender Weise einen polnischen Juden im vollen Kostüm in den Sperrsitzen des Parterres. Dem ohngeachtet hoffte ich noch auf Zuwachs, als plötzlich die unerhörtesten Scenen hinter den Coulissen sich ereigneten. Dort stieß nämlich der Gemahl meiner ersten Sängerin (der Darstellerin der „Isabella") auf den zweiten Tenoristen, einen sehr jungen hübschen Menschen, den Sänger meines „Claudio", gegen welchen der gekränkte Gatte seit längerer Zeit einen im Verborgenen genährten eifersüchtigen Groll hegte. Es schien, daß der Mann der Sängerin, der mit mir am Bühnenvorhange sich von der Beschaffenheit des Publikums überzeugt hatte, die längst ersehnte Stunde für gekommen hielt, wo er, ohne Schaden für die Theaterunternehmung herbeizuführen, an dem Liebhaber seiner Frau Rache zu üben habe. Claudio ward stark von ihm geschlagen und gestoßen, so daß der Unglückliche mit blutendem Gesicht in die Garderobe entweichen mußte. Isabella erhielt hiervon Kunde, stürzte

verzweiflungsvoll ihrem tobenden Gemahl entgegen, und erhielt von diesem so starke Püffe, daß sie darüber in Krämpfe verfiel. Die Verwirrung im Personal kannte bald keine Grenze mehr: für und wider ward Partei genommen, und wenig fehlte, daß es zu einer allgemeinen Schlägerei gekommen wäre, da es schien, daß dieser unglückselige Abend Allen geeignet dünkte, schließlich Abrechnung für vermeintliche gegenseitige Beleidigungen zu nehmen. So viel stellte sich heraus, daß das unter dem Liebesverbot des Gatten Isabella's leidende Paar unfähig geworden war, heute aufzutreten. Der Regisseur ward vor den Bühnenvorhang gesandt, um der sonderbar gewählten kleinen Gesellschaft, welche sich im Theatersaale befand, anzukündigen, daß „eingetretener Hindernisse wegen" die Aufführung der Oper nicht stattfinden könnte. —

Zu einem ferneren Versuche, mein Jugendwerk zu rehabilitiren, kam es nie.

# Rienzi

## der letzte der Tribunen.

Große tragische Oper in 5 Akten.

(Nach Bulwer's gleichnamigem Roman.)

# Personen.

Cola Rienzi, päpstlicher Notar.
Irene, seine Schwester.
Steffano Colonna, Haupt der Familie Colonna.
Adriano, sein Sohn.
Paolo Orsini, Haupt der Familie Orsini.
Raimondo, päpstlicher Legat.
Baroncelli, } römische Bürger.
Cecco del Vecchio, }
Ein Friedensbote.

Gesandte der lombardischen Städte, Neapels, Baierns, Böhmens u. s. w. Römische Nobili, Bürger und Bürgerinnen Roms. Friedensboten, Priester und Mönche aller Orden. Römische Trabanten.

Rom um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

# Erſter Akt.

(Eine Straße, welche im Hintergrunde durch die Lateran-Kirche begrenzt iſt; im Vordergrunde rechts das Haus Rienzi's. — Es iſt Nacht.)

## Erſte Scene.

(Orſini und mehrere Nobili treten auf.)

Orſini.

Hier iſt's! Hier iſt's! Friſch auf, ihr Freunde!
Zum Fenſter legt die Leiter ein!

(Zwei Nobili legen eine Leiter an Rienzi's Haus und ſteigen durch das geöffnete Fenſter in daſſelbe ein.)

Das ſchönſte Mädchen Roms ſei mein, —
Ihr ſollt mich loben, ich verſteh's.

(Die Nobili ſchleppen Irene aus dem Hauſe auf die Straße heraus.)

Irene.

Zu Hülfe! zu Hülfe! o Gott!

Die Nobili.

Ha, welche luſtige Entführung
Aus des Plebejers Haus! —

Irene.

Barbaren, wagt ihr ſolche Schmach?

Die Nobili.

Nur nicht gesträubt, du hübsches Kind!
Du siehst, der Freier sind gar viel.

Orsini.

So komm doch, Närrchen, sei nicht bös,
Dein Schad' ist's nicht, kennst du mich erst.

Irene.

Wer rettet mich!

Nobili. Orsini.

Haha! sie ist schön! Nur fort in's Gemach!

(Orsini und die Nobili sind im Begriff Irene abzuführen, als ihnen Colonna mit einer Anzahl Begleiter entgegentritt.)

Colonna.

Orsini ist's! — Zieht für Colonna!

Orsini.

Ha! die Colonna! — Zieht für Orsini!

Die Colonna.

Colonna hoch!

Die Orsini.

Orsini hoch!

Colonna.

Nehmt euch das Mädchen!

Orsini.

Haltet sie fest!

(Sie kämpfen. Adriano tritt mit einigen bewaffneten Begleitern auf und mischt sich in den Streit.)

Adriano.

Was für ein Streit? — Auf, für Colonna!
Was seh' ich? Gott, das ist Irene!
Laßt los! Ich schütze dieses Weib!

(Er bricht sich schnell Bahn zu Irene und befreit sie.)

Colonna.

Ha brav, mein Sohn! Sie sei für dich.

Adriano.

Rührt sie nicht an! Mein Blut für sie!

Orsini.

Er spielt fürwahr den Helden gut!
Doch diesmal ist sie noch für mich.

(Er dringt auf Adriano ein, dieser vertheidigt Irene.)

Colonna (zu den Seinigen).

Nun seht nicht zu! Schlagt los!

Die Colonna.

Colonna!

(Erneuerter Kampf. Eine große Anzahl Volkes hat sich um die Streitenden versammelt und sucht dem Kampfe Einhalt zu thun.)

Volk.

Ha! Welcher Lärm! — Laßt ab vom Kampf!

Orsini.

Das fehlte noch!

Colonna.

Schlagt alles nieder!

Volk.

Nieder mit Colonna! Nieder mit Orsini!

(Das Volk greift zu Steinen, Stöcken, Aexten, Hämmern u. s. w. und sucht mit Gewalt die Nobili zu trennen. — Raimondo mit einer Anzahl Begleiter tritt auf.)

Raimondo.

Verweg'ne! Lasset ab vom Streit!
Zur Ruhe ruf' ich, der Legat.

Colonna.

Zur Ruh' mit euch! Geht aus dem Wege,
Und laßt die Straße frei für uns!

Raimondo.

Ha, welche Frechheit!

Orsini.

Les't die Messe!

Macht euch von hinnen!

Raimondo.

Unverschämte!

Ich, der Legat des heil'gen Vaters!

Colonna.

Fort, läst'ger Schwätzer!

Volk.

Hört die Frevler!

Nobili.

Drauf los! Macht Platz, wir greifen an!

(Allgemeiner heftiger Streit. Als Raimondo im gefährlichsten Gedränge ist, tritt Rienzi auf, begleitet von Baroncelli und Cecco del Vecchio. Bei seinem Erscheinen läßt das Volk augenblicklich vom Kampfe ab und macht ihm ehrerbietig Platz, so daß die Nobili allein auf die eine Seite zu stehen kommen.)

Rienzi.

Zur Ruhe! — (zum Volke) Und ihr, habt ihr
Vergessen, was ihr mir geschworen? —
(zu den Nobili) Ist dieß die Achtung vor der Kirche,
Die eurem Schutze anvertraut? — — —

(Rienzi's Blick fällt auf die Leiter, welche noch an seinem Hause angelehnt steht. Irene ist an seine Brust geeilt, sogleich scheint er zu verstehen, was vorgefallen; in der heftigsten Aufregung fährt er gegen die Nobili fort.)

Das ist eu'r Handwerk! Daran erkenn' ich euch!
Als zarte Knaben würgt ihr unsre Brüder,
Und unsre Schwestern möchtet ihr entehren!
Was bleibt zu den Verbrechen auch noch übrig?
Das alte Rom, die Königin der Welt,
Macht ihr zur Räuberhöhle, schändet selbst

Die Kirche; Petri Stuhl muß flüchten
Zum fernen Avignon; — kein Pilger wagt's,
Nach Rom zu zieh'n zum hohen Völkerfeste,
Denn ihr belagert, Räubern gleich, die Wege; —
Verödet, arm — versiegt das stolze Rom,
Und was dem Ärmsten blieb, das raubt ihr ihm,
Brecht, Dieben gleich, in seine Läden ein,
Entehrt die Weiber, erschlagt die Männer: — —
Blickt um euch denn, und seht, wo ihr dieß treibt!
Seht, jene Tempel, jene Säulen sagen euch:
Es ist das alte, freie, große Rom,
Das einst die Welt beherrschte, dessen Bürger
Könige der Könige sich nannten! —
Banditen, ha! sagt mir, giebt es noch Römer?

Volk.

Ha! Rienzi! Rienzi! Hoch Rienzi!

Nobili.

Ha! welche Frechheit! Hört ihr ihn?

Orsini.

Und wir? — Reißt ihm die Zunge aus!

Colonna

(dem Andrange der Nobili wehrend).

O laßt ihn schwatzen! Dummes Zeug!

Orsini.

Plebejer!

Colonna.

Komm morgen in mein Schloß,
Signor Notar, und hol' dir Geld
Für deine schön studirte Rede!

Colonna. Orsini. Nobili.

Haha! den Narren, lacht ihn aus!
Er stammt fürwahr aus edlem Haus.
Verehret ja den großen Herrn,
Er kann zwar nicht, doch möcht' er gern!

Rienzi.

Zurück, ihr Freunde, haltet ein!
Nicht fern wird die Vergeltung sein!

Baroncelli. Cecco. Volk.

Hört ihr den Spott der Frechen an?
Mit einem Streiche sei's gethan!

Rienzi
(das Volk zurückhaltend).

Zurück! Gedenket eures Schwures!

Orsini.

Nun denn, so macht dem Spaß ein Ende!
Der Streit ist halb, wir fechten aus.

Colonna.

Nicht in den Straßen vor Plebejern!
Am Tagesanbruch vor den Thoren.

Orsini.

Ich stelle mich mit voller Schaar.

Colonna.

Die Lanzen vor, Mann gegen Mann!

Die Orsini.

Zum Kampfe für Orsini!

Die Colonna.

Zum Kampfe für Colonna!

Die Nobili.

Hinaus, gerüstet zum Kampfe,
Mit Speer und Lanze zu Pferd!
In Frühroth's neblichem Dampfe
Zieht für { Colonna / Orsini } das Schwert!

Das Volk.

Zum Kampfe zieh'n die Frechen
Das übermüth'ge Schwert.
Wann wirst die Schmach du rächen,
Wann schützen unsren Herd?

(Colonna und Orsini, sowie die Nobili verlassen unter dem Rufe: für Colonna! — für Orsini! mit großem Tumult die Bühne.)

Rienzi (der in Nachdenken versunken war).

Für Rom! — Sie ziehen aus den Thoren: —
Nun denn, ich will sie euch verschließen!

Raimondo.

Wann endlich machst du Ernst, Rienzi,
Und brichst der Übermüth'gen Macht?

Baroncelli.

Rienzi, wann erscheint der Tag,
Den du verheißen und gelobt?

Cecco.

Wann kommt der Friede, das Gesetz,
Der Schutz vor jedem Übermuth?

Volk.

Rienzi, sieh', wir halten treu!
O Römer, wann machst du uns frei?

Rienzi (bei Seite zu Raimondo).

Herr Cardinal, bedenkt, was ihr verlangt!
Kann stets ich auf die heil'ge Kirche bau'n?

Raimondo.

Halt' fest im Aug' das Ziel, und jedes Mittel,
Erreichst du jenes sicher, sei geheiligt!

Rienzi.

Wohlan, so mag es sein! Die Nobili
Verlassen bald die Stadt: — die Zeit ist da! —
Ihr Freunde, ruhig geht in eure Häuser,
Und rüstet euch, zu beten für die Freiheit!
Doch hört ihr der Trompete Ruf
In langgehalt'nem Klang ertönen,
Dann wachet auf, eilt all' herbei,
Freiheit verkünd' ich Roma's Söhnen!
Doch würdig, ohne Raserei,
Zeig' jeder, daß er Römer sei!
Willkommen nennet so den Tag,
Er räche euch und eure Schmach!

Raimondo.

Dem hohen Werke steh' ich bei,
Daß es voll Heil und Segen sei!

Baroncelli. Cecco. Volk.

Wir schwören dir Gehorsam treu,
Und bald sei Roma wieder frei!
Willkommen sei der hohe Tag,
Er räche uns und unsre Schmach!

(Alle trennen sich ruhig und gehen nach verschiedenen Seiten hin ab. Rienzi, Adriano und Irene bleiben allein zurück.)

## Zweite Scene.

Rienzi. Adriano. Irene.

Rienzi

(Irenen mit heftiger Aufregung umarmend).

O Schwester, sprich, was dir geschah,
Welch' Leid dir Ärmsten angethan?

Irene.

Ich bin gerettet: — Jener war's,
Der mich aus ihrer Hand befreit.

(Rienzi betrachtet Adriano, welcher stumm und in sich gekehrt bei Seite gestanden hat.)

Rienzi.

Adriano, du! Wie, ein Colonna
Beschützt ein Mädchen vor Entehrung?

Adriano.

Mein Blut, mein Leben für die Unschuld!
Rienzi, wie? kennst du mich nicht?
Wer nannte je mich einen Räuber?

Rienzi.

Du weilst, Adriano, zieheſt nicht
Hinaus zum Kampfe für Colonna?

Adriano.

Weh' mir, daß ich dein Wort versteh',
Erkenne, was du in dir birgst,
Daß ich es ahne, wer du bist, —
Und doch dein Feind nicht werden kann!

Rienzi.

Ich kannte stets nur edel dich,
Du bist kein Gräuel dem Gerechten;
Adriano, darf ich Freund dich nennen?

Adriano.

Rienzi, ha! was hast du vor?
Gewaltig seh' ich dich, — sag' an,
Wozu gebrauchst du die Gewalt?

Rienzi.

Nun denn! Rom mach' ich groß und frei,
Aus seinem Schlaf weck' ich es auf, —

Und Jeden, den im Staub du siehst,
Mach' ich zum freien Bürger Rom's.

Adriano.

Entsetzlicher! — Durch unser Blut!
Rienzi, wir haben nichts gemein! . . . .
(Er will sich entfernen; sein Blick fällt auf Irene; er hält an.)
Und kann ich geh'n? Kann ich bezwingen dieses Herz? —
Weh' mir, daß mich Entsetzen drängt,
Und doch — ich nie sie fliehen kann!

Rienzi.

Adriano! Hör' mich! Noch ein Wort!
Nicht zum Verderben deines Standes
Ersann mein Geist den kühnen Plan;
Nur das Gesetz will ich erschaffen,
Dem Volk wie Edle unterthan:
Kannst du mich tadeln, wenn aus Räubern
Zu wahrhaft Edlen ich euch mache,
Zu Schützern und zu festen Säulen
Des Staates und der guten Sache?

Adriano.

Ich bin der Erste, das Gesetz
Getreu zu üben und zu schirmen;
Doch an das Ziel der stolzen Wünsche
Gelangst du nur durch blut'ge Bahn,
Durch eines feigen Pöbels Wuth,
Durch meiner Brüder, meines Vaters Blut!

Rienzi (heftig).

Unsel'ger! Blut! Mahne mich nicht an Blut!
Einst sah ich's fließen, — noch ist's nicht gerächt.
Wer war es, der einst meinen armen Bruder,
Den holden Knaben, als am Tiberstrande

Voll Unschuld er Irenen Kränze wand, —
Wer war's, der ihn aus rohem Misverstand
Erschlug? Wer war's, den ich für diesen Mord
Vergebens um Gerechtigkeit anrief?

Adriano.

Ha, Schande! Es war ein Colonna!

Rienzi.

Ha, ein Colonna! Was that der arme Knabe
Dem edlen, dem patrizischen Colonna? —
Blut? Ja, Adriano di Colonna,
Ich tauchte diese Hand tief in das Blut,
Das aus dem Herzen meines Bruders quoll,
Und schwur einen Eid! — Weh' dem,
Der ein verwandtes Blut zu rächen hat!

Adriano.

Rienzi, du bist fürchterlich!
Was kann ich thun, die Schmach zu sühnen?

Rienzi
(sich schnell fassend).

Sei mein, Adriano! Sei ein Römer!

Adriano (begeistert).

Ein Römer? Laß mich ein Römer sein!
Noch schlägt in dieser Brust
Ein freies Römerherz,
Es fühlt der Größe Lust,
Der Schmach gewalt'gen Schmerz.
Zu sühnen alle Schande,
Weih' ich mein Leben dir!
Im freien Römerlande
Winkt Glück und Liebe mir.

Irene.

Noch schlägt in seiner Brust
Ein freies Römerherz;
Vor solcher Wonne Lust
Verschwindet jeder Schmerz.
Mit hoher Liebe Bande
Zieht es mich hin zu dir!
Im freien Römerlande
Winkt Glück und Liebe mir.

Rienzi.

Noch schlägt in seiner Brust
Ein freies Römerherz,
Es fühlt der Größe Lust,
Der Schmach gewalt'gen Schmerz.
Wer trüge länger Schande?
Das Volk erheben wir!
Wenn frei der Römer Bande,
Lohnt Ruhm und Größe dir!

Die Stunde naht, mich ruft mein hohes Amt.
Adriano, dir vertraue ich die Schwester; —
Du retteteſt von Schmach und Schande ſie, —
So ſchütze ſie noch jetzt! Dieß ein Beweis,
Daß ich für edel, frei und groß dich halte.
Bald ſeht ihr mich, das Werk naht der Vollendung!

(Er geht nach dem Hintergrunde ab.)

## Dritte Scene.

Adriano. Irene.

Adriano.

Er geht und läßt dich meinem Schutz;
O Holde, ſprich, vertrauſt du mir?

Irene.

Held meiner Ehre, meines Lebens!
Mein höchstes Gut vertrau' ich dir.

Adriano.

Wohl weißt du, daß ich ein Colonna,
Und fliehst mich nicht, deß ganzer Stamm
Ein Gräuel dir und deinem Bruder?

Irene.

O, warum nennst du dein Geschlecht?
Mir graut vor dir, vor meinem Retter,
Gedenke jener Stolzen ich,
Die nie verzeihn, daß du vor Schande
Ein Bürgermädchen retteteſt.

Adriano.

Ach, mahne jetzt nicht an den Jammer,
Der schrecklich uns und Rom bedroht!
Dein Bruder, — welch' ein Geist! Doch ach!
Ich sehe ihn zu Grunde gehn.
Der Pöbel selbst wird ihn verrathen,
Ihn züchtigen wird der Nobili, —
Und du, Irene! Was dein Loos?
Doch ha! Dein Unglück sei mir Loosung!
Und jede Bande schwinde hin!
Für dich mein Leben und mein Gut!

Irene.

Und wenn ich glücklich bin?

Adriano.

O schweige!
Vor deinem Glücke zitt're ich!
Es komme Nacht und Tod, —
Und dein bin ich auf ewig!

Ja eine Welt voll Leiden
Versüßt dein holder Blick;
Von ihr mit dir zu scheiden
Ist göttliches Geschick.
Bräch' auch die Welt zusammen,
Riss' jeder Hoffnung Band,
Du läßt sie neu erstehen,
Du wirst mir Vaterland.

Irene.

Ja eine Welt voll Leiden
Versüßt der Liebe Glück;
Von ihr mit dir zu scheiden
Ist göttliches Geschick.
Bräch' auch die Welt zusammen,
Riss' jeder Hoffnung Band,
Der Liebe Regionen
Beu'n uns ein Vaterland.

(Trompeten. Die Colonna ziehen gewaffnet über die Straße.)

Irene.

Ihr Heil'gen! Welche Schreckenstöne!

Adriano.

Mir wohlbekannt: Colonna's Schaaren.

Irene (nach ihrem Hause fliehend).

Weh' mir! Sie suchen neue Beute.

Adriano.

O bleib'! Ich stehe dir zur Seite.

(Die Orsini ziehen ebenfalls gewaffnet über die Straße.)

Adriano.

Das sind Orsini's Räuberschaaren;
Die Übermüth'gen zieh'n zum Kampfe,

Sie kennen Mord und Schandthat nur! —
Ich schaud're! Welche Schreckensahnung,
Welch' düst'res Grau'n durchbebt die Brust! —
Doch seid willkommen, Schreck und Tod!
Ihr heißet meine Liebe mich bewähren! —

(Beide umfangen sich leidenschaftlich.)

Bräch' auch die Welt zusammen,
Riss' jeder Hoffnung Band,
Der Liebe Regionen
Beu'n uns ein Vaterland.

(Sie verbleiben in stummer Umarmung. Aus weiter Ferne vernimmt man den langgehaltenen Ton einer Trompete. Nach einer Pause wiederholt sich derselbe Ton etwas näher. Irene fährt aus der Umarmung auf.)

Irene.

Was für ein Klang?

Adriano.

Wie schauerlich!

(Der Trompeter läßt sich noch näher vernehmen.)

Was hat das zu bedeuten?
Das ist kein Kriegsruf der Colonna.

(Sie treten bei Seite.)

## Vierte Scene.

(Ein Trompeter betritt die Bühne und bläst einen langgehaltenen Ton. Aus allen Straßen und Häusern bricht das Volk in der freudigsten Aufregung hervor.)

Chor des Volkes.

Gegrüßt, gegrüßt sei hoher Tag!
Die Stunde naht! Vorbei die Schmach!

(Der Tag ist angebrochen, der Lateran erglüht im vollsten Morgenroth. Die Orgel beginnt; das Volk stellt bei ihrem Klang sogleich das Toben ein und sinkt auf die Kniee, so daß der ganze Platz bis zur Kirche hin mit Knieenden bedeckt ist. Aus dem Lateran, dessen Pforten noch verschlossen sind, hört man folgenden Gesang.)

Gesang im Lateran.

Erwacht, ihr Schläfer nah' und fern,
Und hört die frohe Botschaft an:
Daß Roma's schmacherlosch'ner Stern
Vom Himmel neues Licht gewann!
Seht, wie er strahlt und sonnengleich
In ferne Nachwelt siegend bricht!
Zur Nacht sinkt Schmach so todtenbleich,
Zum Wonnetag steigt Freiheitslicht!

(Die Pforten des Laterans springen auf. Die Kirche ist erfüllt von Priestern und Mönchen aller Orden. — Rienzi erscheint in voller Rüstung und entblößten Hauptes; an seiner Seite Raimondo und die Ersten des Volkes in festlicher Tracht. Bei Rienzi's Anblick erhebt sich das Volk und begrüßt ihn im ausgelassensten Enthusiasmus.)

Volk.

Rienzi! Ha, Rienzi! Hoch!
Der Retter naht; vorbei die Schmach!

Rienzi
(auf die große Treppe vortretend).

Erstehe, hohe Roma, neu!
Sei frei! Sei jeder Römer frei!

Volk.

Frei Roma! Jeder Römer frei!

Rienzi.

Die Freiheit Rom's sei das Gesetz,
Ihm unterthan sei jeder Römer;
Bestraft sei streng Gewalt und Raub,
Und jeder Räuber Roma's Feind.
Verschlossen sei, wie jetzt es ist,
Den Übermüth'gen Roma's Thor;
Willkommen sei, wer Frieden bringt,
Wer dem Gesetz Gehorsam schwört.

Die Feinde treffe euer Grimm,
Vernichtet sei der Räuber Schaar,
Daß froh und frei der Pilger zieh',
Geschützt der Hirt der Heerde folg'! —
So schwört zu schirmen das Gesetz,
Schwört freier Römer heil'gen Schwur!

Volk.

Befreier, Retter, hoher Held!
Rienzi, höre unsern Schwur! —
Wir schwören dir, so groß und frei
Soll Roma sein, wie Roma war;
Vor Niedrigkeit und Tyrannei
Sie unser letztes Blut bewahr'!
Schmach und Verderben schwören wir
Dem Frevler an der Römer Ehr'!
Ein neues Volk erstehe dir
Wie seine Ahnen groß und hehr.

(Cecco und Baroncelli treten aus dem Volke hervor und berathen sich mit Einzelnen; Cecco erhält von diesen den Auftrag zu sprechen.)

Cecco (zum Volk).

Ihr Römer, sprecht! Nun, da wir frei,
Wer war's, der euch dazu gemacht?
Wer war's, der Jeden unter euch belehrte,
Was Roma sei, und was es war?
Geschaffen hat er uns zum Volk;
Drum hört mich an, und stimmt mir bei:
Es sei sein Volk, und König Er!

Das Volk
(in wildem Enthusiasmus).

Rienzi Heil! Der Römer König, Heil!

Adriano
(bei Seite, im Vordergrunde).

Unglücklicher! Wie? Sollt' er's wagen?

(Es herrscht große Aufregung, die sich, sobald Rienzi beginnt, schnell legt.)

Rienzi
(heftig unter das Volk tretend).

Nicht also! Frei wollt' ich euch haben! —
Der ganzen Welt gehöre Rom;
Gesetze gebe ein Senat.
Doch wählet ihr zum Schützer mich
Der Rechte, die dem Volk erkannt,
So blickt auf eure Ahnen hin,
Und nennt mich euren Volkstribun.

Das Volk
(mit Rührung und in würdiger Haltung).

Rienzi Heil!
Heil dir, Volkstribun!
Hort unsrer Freiheit!

Raimondo.

Des heil'gen Vaters Segen ruht
Auf dir, Tribun und Friedensheld!

Irene.

Heil dir, Rienzi! Ruhmreicher Bruder!

Adriano.

Und Aller Segen folge dir!

Rienzi.

Ihr Römer! Nun, so schwöre ich
Zu schützen euch und euer Recht.
Lang' blühe Roma's neu Geschlecht!

Das Volk.

Befreier! Retter! Hoher Held!
Dir huldigt freier Römer Schwur. —

Allgemeiner Chor.

Wir schwören dir, so groß und frei
Soll Roma sein, wie Roma war;
Vor Niedrigkeit und Tyrannei
Sie unser letztes Blut bewahr'!
Schmach und Verderben schwören wir
Dem Frevler an der Römer Ehr'!
Ein neues Volk erstehe dir
Wie seine Ahnen groß und hehr.

Ende des ersten Aktes.

# Zweiter Akt.

(Ein großer Saal im Capitol. Im Hintergrund ein weites offenes Portal, zu welchem von Außen eine breite Treppe hinaufführt, und durch welches man eine weite Aussicht auf die höheren Punkte der Stadt Rom hat. Als der Vorhang aufgezogen ist, hört man den Gesang der Friedensboten wie aus den Straßen sich nähernd. Gegen das Ende des Gesanges tritt der Zug der Friedensboten durch das Portal auf. Die Friedensboten bestehen aus Jünglingen von den besten römischen Familien; sie sind halb antik in weiß seidene Gewänder gekleidet, tragen Kränze im Haar und silberne Stäbe in der Hand.)

## Erste Scene.

Gesang der Friedensboten.

Ihr Römer, hört die Kunde
Des holden Friedens an!
Auf Roma's heil'gem Grunde
Wallt freudig jede Bahn!
In düst're Felsenschluchten
Drang gold'ner Sonne Schein;
In Meeres sich'ren Buchten
Zieht froh die Segel ein!
Denn Friede ist gekommen,
Der Freiheit Licht gewonnen!
Jauchzet, ihr Thäler!
Frohlockt, ihr Berge!

(Rienzi tritt auf; er erscheint als Tribun, in phantastische und pomphafte Gewänder gekleidet. Ihm folgen die Senatoren, unter denen sich Baroncelli und Cecco befinden.)

Rienzi.

Du, Friedensbote, sage an,
Hast deine Sendung du vollbracht?
Zogst du durch's ganze Römerland,
Bringst Frieden du und Segen uns?

Ein Friedensbote.

Ich sah die Städte, sah das Land,
Ich zog entlang des Meeres Strand;
So weit das Land der Römer reicht,
Trug mich mein Fuß beschwingt und leicht:
Und Frieden fand ich überall,
Froh tönt des Jubels Wiederhall;
Frei treibt der Hirt die Heerde hin,
Reich prangt der Felder Fruchtgewinn.
Der Burgen Wälle stürzen ein,
Denn frei will jeder Römer sein.

Rienzi
(freudig ergriffen auf die Kniee sinkend).

Dir Preis und deiner hohen Macht!
Durch dich, mein Gott, hab' ich's vollbracht!

Die Senatoren.

Dir alles Glück verdanken wir,
Dem größten Römer, Ehre dir!

Rienzi.

Geht, Friedensboten, ziehet denn
Durch alle Straßen Roma's hin, —
Bringt jedem Römer eure Kunde.

Die Friedensboten.

Ihr Römer, hört die Kunde ꝛc.

(Die Friedensboten verlassen während ihres Gesanges die Bühne, indem sie sich durch das große Portal entfernen. Der Gesang verhallt in der Ferne. Rienzi verbleibt in betender Stellung; die Senatoren betrachten ihn voll Rührung. — Colonna, Orsini und die Nobili treten auf. Sie grüßen Rienzi mit stolzer Unterwürfigkeit.)

Colonna.

Rienzi, nimm des Friedens Gruß!

Rienzi.

Heil euch! — Was fehlt noch Rom an seinem Glücke,
Da seine mächt'gen, stolzen Feinde jetzt
Zurückgekehrt, und Treue ihm geschworen!

Colonna.

Rienzi, ich bewund're dich;
Zwar sucht' ich diese Größe nie in dir, —
Doch sei es drum! — ich will sie anerkennen.

Rienzi.

Des Friedens, des Gesetzes Größe nur,
Nicht meine sollt ihr anerkennen!
Vergeßt es nie, daß dieser Preis es war,
Um den wir kämpften, — daß diese Thore sich
Euch öffneten, nur da ihr Treu' ihm schwurt, —
Daß ihr ihm unterthan sein sollt
Wie der geringste der Plebejer.
Die Mauern eurer Schlösser saht ihr fallen,
Durch die ihr Rom zum Räuberlager machtet;
Weh' euch, wenn ihr drum Groll noch nährt,
Wenn euer Herz der neue Tag noch nicht
Erwärmt! Weh' euch beim kleinsten Übertritt!
Denn ich vor Allen schütze das Gesetz —
Ich, der Tribun. — Ihr Herrn und Edlen, ich
Erwarte euch zum Fest in diesen Sälen!

(Er grüßt die Nobili mit freundlicher Herablassung und entfernt sich mit den Senatoren.)

## Zweite Scene.

Orsini. Colonna. Nobili.

Orsini.

Colonna, hörtest du das freche Wort?
Sind wir verdammt, zu dulden solche Schmach?

Colonna.

Ha, wie ich knirsche! Der Plebejer, er,
Den ich zum Spott an meiner Tafel hielt!

Orsini.

Was ist zu thun? Wir sind besiegt.
Und dieser Pöbel, den mit Füßen wir
Getreten, wie verwandelte er sich!
Die Masse ist bewaffnet, Muth und Begeist'rung
In jedem der Plebejer.

Colonna.

Der Pöbel, pah!
Rienzi ist's, der ihn zu Rittern macht; —
Nimm ihm Rienzi, und er ist, was er war.

(Die Nobili schließen einen engern Kreis um Orsini und Colonna.)

Orsini (heimlich).

So wäre denn auf ihn allein
Der Streich zu führen, der uns frommt?

Colonna (ebenso).

Er ist der Götze dieses Volks,
Das er durch Trug verzaubert hält.

Orsini.

Doch für Gewalt und off'ne That
Sind wir zu schwach, vermögen nichts.

Colonna.

Was bleibt uns übrig? Tödtet ihn
Inmitten dieser Narrenbrut, —
Hin ist die Pracht und uns der Preis!

Orsini.

Ha, du sprichst wahr! Und diesen Stoß —
Wer führt ihn sich'rer wohl als ich?
Heut' ist das Fest in diesen Sälen,
Schließt euch um mich, ich fehle nie!

Colonna.

Vierhundert Lanzen, denen er
Die Stadt verschloß, bring' ich herein,
Besetze schnell das Capitol,
Und Rom gehört von Neuem uns.

Nobili (heftig auffahrend).

So sei's!

(Adriano ist aufgetreten und hat sich unbemerkt unter die Gruppe der Nobili gemischt. Er tritt hervor.)

Adriano.

Ha, Meuchelmörder! Sprecht,
Was habt ihr vor? Was brütet ihr?

Orsini (erschrocken).

Colonna, sprich! Sind wir verrathen?

Colonna

(mißt Adriano mit strengem Blick).

Wer bist du? Sag', bist du mein Sohn?
Ha, oder bist du mein Verräther?

Adriano.

Des ritterlichen Vaters Sohn,
Der Ehre bis in's Alter liebte,

Der fremd war jeder Bubenthat,
Orsini's Feind und seiner Rotte.

Orsini.

Verräther, frecher Knabe, du!

Colonna.

Lehrt solches Wort dich der Tribun?
Weh' dir, erkenne ich für wahr,
Wie ich sie ahne, deine Schmach!

Adriano.

Bist du noch immer blind, mein Vater?

Colonna.

Ha, schweig'! Du bist in seinen Händen,
Und zum Verräther am eig'nen Vater
Benützt dich der Tribun! — Fluch ihm!
Erschienen sei sein letzter Tag!

Adriano.

O Gott! so hört' ich wirklich wahr?
Ihr brütet finstern Meuchelmord?
Laßt euch beschwören und beschimpft
Nicht so die Namen, schon genug
Befleckt durch Raubthat und Gewalt!

Orsini.

Hört den Treulosen! — Wie, Colonna!
Du züchtigst deinen Knaben nicht?

Colonna

(hart zu Adriano gewendet).

So wisse! Heut', in diesen Sälen,
Stirbt der Tribun von unsrer Hand. —
Du weißt's, Verworf'ner! Geh' denn hin,
Verrathe ihm mich, deinen Vater!

Adriano.

Entsetzlich! Ha, mein Schreckensloos!
O hör' der Ehre Hochgebot!
Hör' deines Sohnes Flehen an!
Sieh' mich in meiner Todesnoth! —
Verzweiflung faßt mich Ärmsten an!

Orsini und Nobili.

So sei's! Geschworen ist ihm Tod;
Für unsre Schmach sei es gethan! —
In diesen Hallen, blutigroth,
Soll enden des Plebejers Bahn.

Colonna.

So sei's! Geschworen ist ihm Tod;
Für unsre Schmach sei es gethan! —
Flieh' meinen Fluch, der dich bedroht:
Den Vatermörder trifft er an!

(Colonna stößt Adriano heftig von sich; er und die übrigen Nobili entfernen sich.)

Adriano (nach einer Pause).

Ich will denn ein Verräther sein:
Irenen's Bruder, Rienzi, lebe!

(Er will abgehen und hält entsetzt an.)

Verräther! Ha, was willst du thun?
Mein Vater . . . er? Sein graues Haupt
Dem Henkerbeil . . ! Ha, nimmermehr!
Ihr Heil'gen, schützt vor Wahnsinn mich!

(ab.)

## Dritte Scene.

(Zum Portal herein nahen festliche Züge der römischen Bürgerschaften und der Nobili.)

Chor.

Erschallet, Feierklänge!
Stimmt Jubellieder an!
Ihn ehren die Gesänge,
Der Freiheit uns gewann!

(Rienzi tritt mit Irene und den Senatoren auf. Lictoren schreiten ihm voran. Allgemeine Begrüßungen.)

Rienzi.

Seid mir gegrüßt, ihr Römer all'!
Ha, welch' ein Anblick beut sich dar,
Vereint, geschmückt zum Friedensfest! —
Der Friede hoch! Lang' blühe Rom!

Chor.

Der Friede hoch! Lang' blühe Rom!

Baroncelli
(mit dem Stab als Prätor).

Es nahen die Gesandten sich,
Von nah' und fern dir zugesandt!

(Von Baroncelli eingeführt, ziehen die Gesandten der Lombarden-Städte, Neapel's, Böhmen's, Baiern's und Ungarn's mit festlichem Gefolge von Herolden auf; sie überreichen einzeln an Rienzi Schreiben.)

Rienzi (zu den Gesandten).

Im Namen Rom's seid mir gegrüßt!
Nie ende Neid den schönen Bund! —
Ja, Gott, der Wunder schuf durch mich,
Verlangt, nicht jetzt schon still zu steh'n.
So wißt, — nicht Rom allein sei frei:
Nein! Ganz Italien sei frei!
Heil dem ital'schen Bunde!

Allgemeiner Chor (enthusiastisch).

Heil dem ital'schen Bunde!

Rienzi

(in immer wachsender Begeisterung).

Und weiter noch treibt Gott mich an: —
Im Namen dieses Volks von Rom,
Und Kraft der mir verlieh'nen Macht,
Lad' ich die Fürsten Deutschlands vor,
Bevor ein Kaiser sei gewählt,
Sein Recht den Römern darzuthun,
Mit dem er König Rom's sich nennt.
Rom selbst erwähle ihn sofort,
Denn Rom ist frei und blühe lang'!

(Allgemeine große Sensation; betroffene Bewegung der Gesandten Böhmen's und Baiern's.)

Orsini (heimlich zu Colonna).

Der Übermüth'ge! Ist er toll?

Colonna (heimlich zu Orsini).

Ha, fast erspart er dir den Stoß!

Rienzi.

Herold! Beginne denn das Fest!

(Ein Herold tritt vor und ordnet die Vorkehrungen zu einer pantomimischen Darstellung an. Adriano drängt sich nahe zu Rienzi.)

Adriano (heimlich zu Rienzi).

Rienzi, sei auf deiner Huth!

Rienzi (heimlich zu Adriano).

Droht mir Verrath?

Adriano.

Schütz' dich! nichts weiter!

Rienzi.

Verrath? Von wem als diesen Edlen?

Adriano.

Nur meine Ahnung!

Rienzi.

Fürchte nichts!

Ein Panzerhemd deckt meine Bruſt.

(Er entfernt Baroncelli mit einem heimlichen Auftrage.)

Ein Herold.

Ihr Römer, es beginnt das Feſt:
Ein hohes Schauſpiel ſtellt ſich dar.
Erfahrt, wie einſt Lucretia's Tod,
Durch Brutus' Heldenthat gerächt,
Tarquinius' Tyrannei vertrieb,
Und Roma's Söhnen Freiheit gab.

**Pantomime.**

Es treten auf: Collatinus, Brutus und junge Römer; Lucretia, Virginia und Lucretia's Frauen. — Collatinus zu Lucretia: er müſſe ſie verlaſſen; der König Tarquinius habe ihn zu einem Feſte geladen, zu dem ihn ſeine Freunde begleiten würden. Lucretia ängſtlich: — er ſolle ſie nicht verlaſſen, ihr bange in ſeiner Abweſenheit. Collatinus: — er müſſe der Einladung Folge leiſten, denn es gelte den Tyrannen in Sicherheit zu wiegen, um ihn deſto gewiſſer zu verderben. Lucretia: ſie beſchwöre ihn nur heute ſie nicht zu verlaſſen; ſie werde von den fürchterlichſten Ahnungen gequält, die durch gräßliche Träume der vorigen Nacht in ihr hervorgerufen worden ſeien. Collatinus beruhigt ſie: — ſie ſei wohl krank? Sie bedürfe Ruhe und Zerſtreuung. Er befiehlt Virginia und den Jungfrauen, Lucretia treu zu bewachen und ſie durch muntere Spiele zu zerſtreuen. Er nimmt zärtlich Abſchied von Lucretia, ſie umarmt ihn heftig. Er entfernt ſich mit ſeinen Freunden; Lucretia läßt ſich ſchwermüthig auf ein Ruhebett nieder. Virginia naht ſich Lucretia mit Theilnahme und richtet an ſie die Frage, ob ſie ihr und den Jungfrauen nicht erlauben wolle, ſie durch Spiel und Tanz aufzuheitern. Lucretia willigt ein. Einige der Frauen ergreifen Harfen, die anderen ordnen ſich zu einem Tanze.

Tarquinius hat die Frauen belauſcht; auf ſein Geheiß brechen Bewaffnete hervor und bemächtigen ſich nach heftigem Widerſtreben der Frauen, die ſie mit ſich fortſchleppen. — Lucretia iſt vor Schreck hingeſunken. Tarquinius iſt mit ihr allein, er betrachtet ſie voll ungeſtümen Verlangens und

sucht sich der Hingesunkenen zu bemächtigen. — Lucretia erwacht aus ihrer Betäubung: sie begreift schnell das Schreckliche ihrer Lage und sucht zu entfliehen. Tarquinius hält sie zurück; sie sucht ihn abzuwehren. Sie ringen eine Zeitlang: oft macht sie sich los und sucht nach verschiedenen Seiten hin zu fliehen. Sie sucht durch bittende Gebärden ihn von sich abzuhalten. Ihrer Bitten nicht achtend, sucht er sie zu umfassen. Sie ringen abermals. In der Verzweiflung senkt sie sich vor ihm auf die Knie und beschwört ihn flehentlich ihrer Ehre zu schonen. Tarquinius hebt sie auf und kniet selbst vor ihr nieder. Er bittet sie nicht länger seinem Verlangen zuwider zu sein; ihre Schönheit flöße ihm eine zu große Gluth ein, als daß er sie nicht gelöscht sehen sollte. Sie solle bedenken, wer er sei: der Beherrscher der Römer, der über Alle und auch über sie zu gebieten habe. Lucretia stößt ihn mit Abscheu und Verachtung von sich. Dieß reizt seine Wuth; mit roher Gewalt sucht er sich ihrer zu bemächtigen. Sie wehrt sich auf das Verzweifeltste. Ihre Kräfte scheinen endlich zu erliegen. Er erfaßt sie und schleppt sie nach dem Ruhebett. Plötzlich stößt sie ihn auf's Neue gewaltsam von sich; sie hat ihm sein Schwert entrissen und droht sich zu durchbohren, wenn er nicht von ihr ablasse. Er dringt demohngeachtet auf sie ein und sucht ihr das Schwert wieder zu entreißen. Sie wehrt ihn ab und stößt sich das Schwert mit triumphirender Miene in die Brust. Sie sinkt todt nieder. Tarquinius steht, auf das Äußerste bestürzt, regungslos da. Seine Bewaffneten nahen sich und überbringen die Nachricht, daß Collatinus, von einer starken Anzahl seiner Freunde begleitet, zurückkehre; sie ermahnen ihn zur Flucht; er folgt ihnen.

Collatinus, Brutus, Virginia und die Freunde des Collatinus treten auf. Virginia hatte sich den Bewaffneten des Tarquinius entwunden, war zu Collatinus geeilt und hat ihn von Allem benachrichtigt, was in seiner Abwesenheit vorgefallen. Sie erblicken die Leiche, Collatinus wirft sich mit heftigem Schmerze über sie hin. Alle stehen vom tiefsten Entsetzen ergriffen. Brutus ermannt sich zuerst; er richtet Collatinus auf und ergreift das Schwert, mit dem Lucretia sich durchbohrt. Mit heroischer Gebärde, über welche die Anderen erstaunen, hebt Brutus mit beiden Händen das Schwert gen Himmel und schwört so Untergang dem Tyrannen. Er hält den Übrigen das Schwert hin und fordert sie auf, denselben Schwur zu leisten. Alle, durch Brutus Beispiel hingerissen, schwören auf das Schwert Bestrafung der Tyrannei. Brutus fordert sie zur schnellen Erfüllung ihres Schwurs auf; sie sind entschlossen, sogleich das Äußerste zu wagen. Sie entblößen ihre Schwerter, heben Lucretia's Leiche auf und eilen davon.

Tarquinius tritt auf, von Bewaffneten begleitet. Er ist auf der Flucht, sein Schritt ist matt und schwankend. Voll Wuth und Entsetzen blickt er hinter sich zurück. Seine Begleiter fordern ihn auf zu fliehen. Er wirft sich in rasender Verzweiflung nieder und verschmäht es zu fliehen. Endlich bewegen ihn seine Freunde ihnen zu folgen. Er blickt noch einmal zurück; mit einer Gebärde, als sei nun Alles verloren, wirft er sein Diadem von sich und entflieht mit seinen Begleitern. Brutus, Collatinus und die Schaaren der römischen Jugend, Alle in Waffen, gelangen, Tarquinius verfolgend, auf

die Bühne. Brutus hält sie von der weiteren Verfolgung zurück: der Sieg sei entschieden, der Schwur erfüllt, der Tyrann vernichtet und Rom frei. Brutus fordert auf, die Waffen abzulegen und sich mit friedlichen Oliven zu schmücken, denn Friede und Freiheit soll herrschen. Die Waffen sollen sie aber stets in Bereitschaft halten, um Friede und Freiheit gegen jeden neuen Tyrannen zu schützen. Alle, in der einen Hand das Schwert, in der andern den Kranz, schwören mit jenem diesen zu vertheidigen. —

### Waffentanz.

Trompeten ertönen. Ein Zug Ritter in mittelalterlicher Tracht, Römer aus der Zeit Rienzi's vorstellend, erscheint. Die antik gekleideten Römer, die ihre Waffen bereits abgelegt haben, werden von Brutus ermahnt, sich gegen neue Tyrannen zu vertheidigen. Sie werden von den Rittern herausgefordert, ergreifen die Waffen und beginnen den Kampf. Die alten Römer bilden mit ihren Schilden eine Testudo, auf welche ihre vorzüglichsten Helden, Brutus voran, steigen und von da herab die Ritter siegreich bekämpfen. Der Sieg ist entschieden: die Ritter unterliegen. Die Friedensgöttin erscheint, ihr folgen Jungfrauen, von welchen die einen antik, die anderen mittelalterlich gekleidet sind. Die Friedensgöttin versöhnt die alten mit den neuen Römern. Auf ihr Geheiß schmücken die mittelalterlich gekleideten Jungfrauen die alten, die antik gekleideten die neuen Römer mit Friedenskränzen und gesellen sich ihnen zu, so daß bei dem folgenden Festreigen die Paare jedesmal aus einem antik gekleideten Manne und einem mittelalterlich gekleideten Mädchen, und so umgekehrt, zusammengestellt sind. Festlicher Reigen, die Vereinigung des alten und neuen Rom's versinnlichend. Die Friedensgöttin verwandelt sich in die Schutzgöttin Rom's. Die neuen römischen Fahnen, blau und weiß, mit silbernen Sternen, werden entfaltet, von der Schutzgöttin eingeweiht und von den Zuschauern enthusiastisch begrüßt.

(Orsini hat sich mit einigen Nobili immer näher an Rienzi gedrängt; als die Blicke Aller auf die Gruppe gerichtet sind, führt er auf Rienzi einen Dolchstoß. — Baroncelli hat mit Rienzi's Trabanten in einem Momente den Saal besetzt. Die Nobili sind überwältigt.)

Chor des Volkes.

Rienzi! Auf! Schützt den Tribun!

Rienzi (zu den Nobili).

Ihr staunt? Begreift nicht das Mislingen
Der wohlberechnet schönen That?

(Er streift sein Gewand von der Brust zurück und deutet auf ein darunter verborgenes Panzerhemd.)

So seht denn, wie ich mich gewahrt
Vor eurer Liebe! — Meuchelmord!
Er galt nicht mir, — nein! er galt Rom,
Galt seiner Freiheit, seinem Gesetz!
Sie ekelte dieß hohe Fest,
Das Rom's Erstehung feierte!
Viel edler ist ein Meuchelmord
An dem, der Roma neu erschuf! —
Ihr Römer, zu Ende sind die Feste,
Und das Gericht beginne!

(In düst'rem Schweigen entfernt sich das Volk; die Nobili von Trabanten bewacht, die Senatoren, Rienzi, Baroncelli und Cecco mit den Lictoren bleiben zurück.)

Rienzi.

Ihr saht, Signori, das Verbrechen,
Vor euren Augen ward's verübt.

Baroncelli.

Noch mehr! Colonna's Lanzenvolk
Durchbrach das Thor, und suchte jetzt
In Eil' das Capitol zu nehmen,
Das deine Vorsicht schon besetzt.

Rienzi.

Ihr Edlen, leugnet ihr?

Colonna.

Wer leugnet?
Zeig' deinen Muth, nimm uns das Haupt: —
Auch deine Stunde ist nicht fern!

Rienzi (sich abwendend).

Was willst du, düst're Mahnung, mir?
(sich schnell fassend)
So richtet sie nach dem Gesetz!

Cecco.

Und das Gesetz spricht: Tod durch's Beil!

Rienzi.

Nun denn, bereitet sie zum Tode! —

(Die Nobili werden von den Senatoren, den Trabanten und den Lictoren in den hintern Theil des Saales geführt, vor welchem ein rother Vorhang zusammengezogen wird, so daß Rienzi allein bleibt.)

Rienzi.

Mein armer Bruder! Nicht durch mich,
Durch Roma selbst wirst du gerächt.

(Adriano und Irene stürzen athemlos herein.)

Adriano.

Dem Himmel Dank! — Er ist allein. —
Rienzi, gieb mir meinen Vater!

Irene.

Sein Vater! sprich, was ist sein Loos?

Rienzi.

Des Hochverräthers Loos: — der Tod!

Adriano.

Ha, nimmermehr! Bedenk', Tribun,
Ich warnte dich, verrieth den Vater! —
Machst du zu seinem Mörder mich?

Rienzi.

Bedenke, daß du Römer bist,
Und nicht des Hochverräthers Sohn!

Adriano.

Willst du die Bande der Natur
Aufopfern deiner Freiheit Prunk?
O, Fluch dann ihr, Fluch dir, Tribun!

Rienzi.

Bethörter! Ward nicht die Natur,
Ja, Gott selbst frevelhaft verletzt?
Meineid und Mord! — Colonna stirbt!

Adriano.

Ha, wag' es, blut'ger Freiheitsknecht!
Gieb mir verwandtes Blut zu rächen, —
Und dein Blut ist's, was mir verfällt.

Rienzi.

Unsel'ger! Woran mahnst du mich?

(Aus dem Hintergrunde läßt sich der düst're Gesang von Mönchen vernehmen.)

Gesang der Mönche.

Misereat dominum
Vestrorum peccatorum!

Adriano.

Entsetzlich! Welche dumpfe Töne! —
Errege Mordlust nicht in mir!

Irene.

O blick' zu Gott! Sei gnädig, Bruder,
Und schone seines Vaters Haupt!

(Aus dem tiefern Hintergrunde, vom großen Portale her, hört man den Ruf des Volkes.)

Chor des Volkes.

Tod der Verrätherbrut!

Rienzi.

Hört diesen Ruf, er spricht zu mir!
Ach, meine Gnade wird zum Verbrechen!

Adriano und Irene
(sich Rienzi zu Füßen werfend).

Zu deinen Füßen flehen wir:
Sei gnädig, rette { meinen / seinen } Vater!

Rienzi.

Wohlan! Erfahrt Rienzi's Entschluß!

(Auf Rienzi's Wink wird der rothe Vorhang zurückgezogen; man erblickt die Nobili in Todesangst betend, vor jedem einen Mönch. Sie werden nach einer Seite des Vordergrundes geführt, während die andere Seite, sowie der größere Theil der Bühne von dem Volke eingenommen wird, welches die Wachen vom Portal zurückgedrängt hat und sich wild aufgeregt hereinwälzt.)

Chor des Volkes.

Tod treffe die Verräther!
Die Verräther sterben!

Rienzi
(dem Volke entgegentretend).

Hört mich! Verschworen hatten sich
Die Nobili zum Mord an mir. —

Volk.

Sie sterben drum!

Rienzi.

Hört, Römer, mich:
Begnadigt seien sie durch euch!

Cecco.

Tribun, du rasest!

Volk.

Nie, Rienzi!
Sie sterben! Sie sterben!

Rienzi.

Muß ich euch
Um Gnade fleh'n für meine Mörder?
Wohlan, so fleh' ich euch denn an,
Wenn ihr mich liebt, begnadigt sie!

Baroncelli.

Er raset! Hört ihn nicht an!

Rienzi.

Ihr Römer!
Ich macht' euch groß und frei: — den Frieden,
Erhaltet ihn! Vermeidet Blut!
Seid gnädig, fleh' ich, der Tribun!

Volk (etwas beruhigter).

Dich, unsern Retter, unsern Befreier,
Bedrohte Tod von ihrer Hand.

Rienzi.

Begnadigt sie und laßt von Neuem
Sie das Gesetz beschwören;
Nie können je sie's wieder brechen.
Ihr Nobili, könnt ihr dieß schwören?

Die Nobili (in Zerknirschung).

Wir schwören!

Cecco.

Du wirst's bereu'n!

Rienzi.

O laßt der Gnade Himmelslicht
Noch einmal dringen in das Herz!
Wer euch, begnadigt, Treu' verspricht,
Fühlt auch der Reue bittern Schmerz.
Doch dreifach Wehe treffe sie,
Verletzen sie auch diesen Eid;
Den Frevlern dann verzeihet nie;
Verflucht sei'n sie in Ewigkeit!

Adriano und Irene.

Wie Sonne, die durch Wolken bricht,
Löst diese Gnade jeden Schmerz;
Und seiner Milde Himmelslicht
Dringt segnend in ihr reuig Herz.

Colonna. Orsini. Nobili.

Ha, stolze Gnade, die er übt!
Erniedrigung und Straferlaß!
Die Schmach der Edle nie vergiebt,
Bis in den Tod trifft dich sein Haß!

Baroncelli. Cecco.

Unzeit'ge Gnade, die er übt!
Bereu'n wird er der Straf' Erlaß.
Wer diesen Stolzen je vergiebt,
Erweckt auf's Neue ihren Haß!

Chor des Volkes.

In deine Hände, o Tribun,
Sei der Verbrecher Loos vertraut!
Du darfst nach deinem Willen thun,
Da fest auf dich der Römer baut.

Rienzi (zu den Nobili).

Euch Edlen dieses Volk verzeiht,
Seid frei die besten Bürger Rom's!

Adriano und Irene.

Rienzi, dir sei Preis,
Dein Name hochgeehrt;
Dich schmücke Lorbeerreis,
Gesegnet sei dein Herd!
So lang' als Roma steht,
An's Ende aller Welt,
Dein Name nie vergeht,
Du hoher Friedensheld!

Die Nobili.

Ha, dieser Gnade Schmach
Erdrückt das stolze Herz!
Es räche bald ein Tag
Der Schande blut'gen Schmerz!

Baroncelli. Cecco.

Bald schwört Verrath auf's Neu'
Die stolze Räuberbrut.
Wer baut auf ihre Treu'?
Uns frommt allein ihr Blut!

Chor des Volkes.

Rienzi, dir sei Preis ꝛc.

Ende des zweiten Aktes.

# Dritter Akt.

(Großer öffentlicher Platz in Rom, hie und da zertrümmerte Säulen und umgestürzte Capitäle. — Noch bevor der Vorhang aufgeht, hört man die Sturmglocke heftig läuten. Wild aufgeregte Volkshaufen erfüllen die Scene.)

## Erste Scene.

Volk.

Vernahmt ihr All' die Kunde schon?
Schließt eure Häuser, wahrt eu'r Gut!
Die Nobili sind Nachts gefloh'n,
Bald fließt in Rom der Bürger Blut! —
Rienzi, Rienzi! Sucht den Tribun!

Baroncelli (tritt auf).

Ihr Römer, hört's, wie wir betrogen!
Des Friedens Geißeln sind entfloh'n.

Volk.

Wo ist Rienzi?

Baroncelli.

Der Rasende!
Schon giebt sie ihr Verrath uns Preis,
Mit einem Schlag sind sie vertilgt: —
Da giebt er Gnade, läßt sie frei! —
O Thor, wer zählt auf ihre Treu'!



73774

Volk.

Rienzi! Rienzi! Ruft den Tribun!

Cecco (tritt auf).

Ha! 's ist zum Rasen! Alles hin!
Schon rüsten sich die Nobili,
Und nahen drohend sich der Stadt.
Ha, wie zur Unzeit kam die Milde!
Wir büßen sie mit unserm Blut.

Volk.

Schreit nach Rienzi! Ruft ihn her!
Rienzi! Rienzi! Rienzi!

Rienzi (auftretend).

Ich kenne euren Ruf! Seht mich,
Gleich euch, zu Zorn und Wuth entflammt!
Weh' denen, die mit Gnade überladen,
Euch dennoch Eid und Treue brachen!
Ha! Dreifach Wehe treffe sie!

Das Volk. Baroncelli und Cecco.

Tribun! Du frevelteſt an uns,
Da Gnade du vor Recht geübt!

Rienzi.

Ja, ich versteh' euch, tadl' euch nicht.
Fortan sei denn mein Herz gestählt,
Und eisern walte das Gesetz.
Blut fließe, wenn kein Tropfen auch
Patrizierblutes übrig blieb'!
Weh' ihnen, wenn sie Roma nah'n!

Volk.

Was willst du thun? Was hast du vor?

Rienzi.

Die Freiheit Rom's vertheidigen
Und niederschmettern die Verräther.

Baroncelli.

Das stand bei dir, das konntest du,
Als unser Blut der Preis nicht war.

Volk.

Durch unser Blut bestrafst du sie nun?

Rienzi.

Ein voll'res Recht nun haben wir;
Strafbarer macht die Gnade sie:
Vernichten wir die Buben jetzt,
Nennt uns die ganze Welt gerecht.

Volk.

Ha! furchtbar treffe unser Grimm
Die Frevler, die treulose Brut! —
Rienzi, sprich! Was hast du vor?
Wir sind bereit und folgen dir.

Rienzi.

Ihr Römer, auf! Greift zu den Waffen,
Zum Kampfe eile jeder Mann!
Der Gott, der Roma neu erschaffen,
Führt euch durch seinen Streiter an!
Laßt eure neuen Fahnen wallen,
Und kämpfet froh für ihre Ehre!
Den Schlachtruf lasset laut erschallen:
„Santo Spirito cavaliere!"

Baroncelli. Cecco. Volk.

Ihr Römer, auf! Greift zu den Waffen,
Zum Kampfe eile jeder Mann!

Der Gott, der Roma neu erschaffen,
Führt euch durch seinen Streiter an!
Laßt eure neuen Fahnen wallen,
Und kämpfet froh für ihre Ehr'!
Sie seh' die stolzen Feinde fallen,
Und siegen freier Römer Speer!

(Alle stürmen unter dem Rufe: „Zu den Waffen!" nach verschiedenen Seiten tumultuarisch ab. Man hört die Lärmtrommel schlagen.)

## Zweite Scene.

Adriano (tritt auf).

Gerechter Gott, so ist's entschieden schon!
Nach Waffen schreit das Volk, — kein Traum ist's mehr!
O Erde, nimm mich Jammervollen auf!
Wo giebt's ein Schicksal, das dem meinen gleicht?
Wer ließ mich dir verfallen, finst're Macht?
Rienzi, Unheilvoller, welch' ein Loos
Beschwurst du auf dieß unglückselige Haupt!
Wohin wend' ich die irren Schritte?
Wohin dieß Schwert, des Ritters Zier?
Wend' ich's auf dich, Irenens Bruder . . . .
Zieh' ich's auf meines Vaters Haupt? —

(Er läßt sich erschöpft auf einer umgestürzten Säule nieder.)

In seiner Blüthe bleicht mein Leben,
Dahin ist all' mein Ritterthum;
Der Thaten Hoffnung ist verloren,
Mein Haupt krönt nimmer Glück und Ruhm.
Mit trübem Flor umhüllet sich
Mein Stern im ersten Jugendglanz;

Durch düst're Gluthen dringet selbst
Der schönsten Liebe Strahl in's Herz. —

(Man hört Signale geben von der Sturmglocke.)

Wo bin ich? Ha, wo war ich jetzt? —
Die Glocke —! Gott, es wird zu spät!
Was nun beginnen! — Ha, nur Ein's!
Hinaus zum Vater will ich flieh'n;
Versöhnung glückt vielleicht dem Sohne.
Er muß mich hören, denn sein Knie
Umfassend sterbe willig ich.
Auch der Tribun wird milde sein;
Zum Frieden wandl' ich glüh'nden Haß!
Du Gnadengott, zu dir fleh' ich,
Der Lieb' in jeder Brust entflammt:
Mit Kraft und Segen rüste mich,
Versöhnung sei mein heilig Amt!

(Er eilt ab.)

## Dritte Scene.

(Kriegerische Signale nähern sich der Bühne. Alle waffenfähigen Bürger Rom's ziehen kampfgerüstet und marschmäßig auf. Frauen und Mädchen, Greise, Kinder, Priester und Mönche geleiten die Züge. — Rienzi, ganz geharnischt und zu Pferde sitzend, Irene, ihn zu Fuß geleitend, und die Senatoren, Baroncelli und Cecco, ebenfalls geharnischt, schließen den Kriegszug.)

Rienzi.

Der Tag ist da, die Stunde naht
Zur Sühne tausendjähr'ger Schmach!
Er schaue der Barbaren Fall
Und freier Römer hohen Sieg.
So stimmt denn an den Schlachtgesang,
Er soll der Feinde Schrecken sein!
„Santo Spirito cavaliere!“

Schlachthymne.*)

Volk.

„Auf, Römer, auf, für Herd und für Altäre!
Fluch dem Verräther an der Römer Ehre!
Nie sei auf Erden ihm die Schmach verzieh'n,
Tod seiner Seel', es lebt kein Gott für ihn!
Trompeten schmettert, Trommeln wirbelt drein!
Es soll der Sieg der Römer Antheil sein.
Ihr Rosse stampfet, Schwerter klirret laut,
Heut' ist der Tag, der unsre Siege schaut!
Paniere weht, blinkt hell ihr Speere!
Santo Spirito cavaliere!"

(Als Rienzi dem Kriegszug das Zeichen zum Aufbruch giebt, erreicht Adriano athemlos die Bühne und wirft sich ihm in den Weg.)

Adriano.

Zurück, zurück, halt' ein, Tribun!
Lass' ab vom Kampfe, hör' mich an!

Rienzi.

Du Ärmster, ich beklage dich!
Verfluchen mußt du dein Geschlecht!

Adriano.

Lass' ab, noch einmal fleh' ich dich!
Versuche Milde, sende mich!
Schon eilt' ich ohne dein Geheiß,
Zu thun, was hohe Pflicht gebeut.
Doch ach, verschlossen jedes Thor!
Drum sieh' mich hier und hör' mein Fleh'n!

*) Nach Bulwer, übersetzt von Bärmann.

Zu meinem Vater laß mich sprechen,
Und fließen soll kein Tropfen Blut's!

Rienzi.

Unsel'ger Jüngling, warst nicht du's,
Der mich gestimmt zu jener Milde,
Die römisch Blut jetzt fließen macht?
Ha, schweig'! Fremd ist den Buben Treue!

Adriano.

Tribun, bedenke, was du thust!
Noch schone Blut und sende mich!
Zum Pfand setz' ich mein Leben ein
Für ew'ger Treue neuen Bund.

Rienzi.

Ihr Römer, auf, hört ihn nicht an!
Sie fordern Kampf — wohlan zum Kampf!

Adriano.

Auf meinen Knie'n beschwör' ich dich!
Noch ist es Zeit, — du wirst bereu'n!

Rienzi.

Eh' du von Neuem mich bewegst,
Soll alle Welt zu Grunde geh'n!

Adriano.

Rienzi, sieh', hier liege ich:
Willst Rache du, so nimm mein Haupt!

Rienzi.

Du rasest, Knabe! Stehe auf,
Und lass' dem Schicksal seinen Lauf!

Adriano (mit Ingrimm sich erhebend).

Nun denn, nimm, Schicksal, deinen Lauf!

(Auf Rienzi's Zeichen verläßt der ganze Kriegszug, mit ihm an der Spitze, unter Absingung des zweiten Verses der Schlachthymne, die Bühne.)

Volk.

„Auf, Römer, auf, für Freiheit und Gesetze,
Bezeug' es, Welt, für unsre höchsten Schätze!
Ihr Heil'gen all', und Gottes Engelschaar,
Steht uns im Kampfe bei und in Gefahr!
Trompeten schmettert, Trommeln wirbelt drein!
Es soll der Sieg der Römer Antheil sein.
Ihr Rosse stampfet, Schwerter klirret laut,
Heut' ist der Tag, der unsre Siege schaut!
Paniere weht, blinkt hell ihr Speere!
Santo Spirito cavaliere!"

(Die Priester und Mönche haben den Kriegszug begleitet; Adriano, Irene und die Frauen bleiben zurück.)

Adriano

(umfaßt, nach einem stummen Kampfe mit seinen Gefühlen, leidenschaftlich Irene).

Leb' wohl, Irene! Ich muß hinaus.
Barmherzig ist des Vaters Schwert.

Irene (ihn heftig haltend).

Unseliger! Bleib' hier zurück!
Nicht mächtig bist du deiner Sinne.

Adriano.

Irene, ach! Dein Umarmen selbst,
Ich muß es flieh'n, mich ruft der Tod!

Irene.

Treuloser! Hast du kein Erbarmen
Mit deiner, mit Irene's Tod?
Ich lass' dich nicht aus meinen Armen,
Gott selbst gebeut mir diese Pflicht.

(Wie von Windstößen getragen, dringt der Schlachtlärm aus der Ferne her.)

Adriano.

Hörst du? Das ist das Mordgewühl'!
Rienzi würgt mein ganz Geschlecht.

Die Frauen
(sich auf die Kniee senkend).

Schütz', heil'ge Jungfrau, Roma's Söhne,
Steh' ihnen bei in Kampfesnoth!
Lass' sie uns schau'n in Sieges-Schöne,
Und ihren Feinden sende Tod!
Maria, sieh' im Staub uns fleh'n!
O, blick' auf uns aus Himmelshöh'n!

(Adriano macht eine heftige Bewegung zum Fliehen.)

Irene.

Unsel'ger! Sieh', es ist zu spät!
Willst sinnlos du dem Tod dich weih'n?

Adriano.

Allmächt'ger! Ja, es wird zu spät!
Ach, meine Sinne schwinden mir!

Irene.

Sieh', deinen Hals umschlinge ich;
Mit meinem Leben weich' ich nur.

Adriano.

Zwiefacher Tod und Liebespein!
O Himmel! Ende meine Qual!

Adriano und Irene (auf den Knieen).

O, heil'ge Jungfrau! Hab' Erbarmen!
Bring' Hülfe mir in dieser Noth!
Umfange ihn mit Segensarmen,
Beschütze ihn vor Schmach und Tod!

Maria! Sieh' im Staub mich fleh'n!
O, blick' herab aus Himmelshöh'n!

Die Frauen (knieend).

Schütz', heil'ge Jungfrau, Roma's Söhne ꝛc.

(Der Sturm hat sich gelegt; man vernimmt deutlich den Gesang der Schlachthymne sich nähern.)

Irene.

Schon schweigt der Sturm: hört den Gesang!

Die Frauen.

Das ist der Römer Siegeslied!

Irene.

Sie nah'n, — mein Bruder hoch vor ihnen her.

Adriano.

Ha, großer Gott! So ist's entschieden!

(Der zurückkehrende Kriegszug, von den Priestern und Mönchen geleitet, langt während des Folgenden auf der Scene an; die Männer treten aus den Reihen und umarmen ihre Frauen, Schwestern und Töchter. Rienzi steigt vom Pferde, um Irene zu begrüßen.)

Die Frauen, Priester und Mönche.

Heil dir, du stolzes Siegesheer!
Willkommen, Rom's siegreiche Söhne!
Heil euch! Heil! Euren Waffen Ruhm!
Auf! Streuet Blumen! Jubel töne!
Er gelte eurem Heldenthum!

Rienzi.

Heil, Roma, dir! Du hast gesiegt.
Zerschmettert liegt der Feinde Heer.
Wer sagt nun noch, Rom sei nicht frei?
Colonna und Orsini sind nicht mehr.

Alles Volk

(in halb freudiger, halb schaudernder Empfindung).

Ha, kein Colonna, kein Orsini mehr!

(Die Leiche Colonna's ist auf die Bühne gebracht worden; Adriano hat sich mit einem Schrei über sie hingeworfen. — Dumpfe Trommeln deuten die Ankunft von Leichen und Verwundeten an, welche in stillen Zügen über den Hintergrund der Bühne getragen werden.)

Baroncelli.

Ach, blutig ward die Straf' erkauft!
Auch uns traf furchtbarer Verlust.
Wie viele unter diesen Frau'n
Seh'n nie den Freund, den Bruder mehr!

Adriano

(sich todtenbleich von der Leiche Colonna's aufrichtend).

Weh' dem,
Der ein verwandtes Blut zu rächen hat! —
Blut'ger Tribun, blick' hieher! Sieh'! Dieß ist
Dein Werk. — Fluch über dich und deine Freiheit!

(Lange Pause der Erschütterung.)

Rienzi.

Ewiger Tod sei Jener Loos,
Die euer Muth zu Staub zertrat!
Das Blut, das Roma heut' entfloß,
Komm' über sie und ihren Verrath! —
Jungfrauen, weint! Ihr Weiber, klaget!
Wehrt nicht der Thränen heiligem Strom!
Doch euren Herzen tröstend auch saget:
Die wir verloren, fielen für Rom!

Cecco. Baroncelli. Das Volk.

Furchtbar entschied das Schlachtenloos,
Das Freund und Feind darniedertrat!

Das Blut, das Roma heut' entfloß,
Bring' ew'gen Fluch dem schwarzen Verrath!
Jungfrauen, weinet! Ihr Weiber, klaget! ꝛc.

Irene.

Ach, schon erfüllet ist mein Loos,
Was ich gefürchtet, nun ist's That.
Nicht darf ich weinen, nicht darf ich klagen,
Lindernder Thräne wehr' ich den Strom:
Stolz meinem Herzen darf ich nur sagen:
Was du verloren, opferst du Rom!

Adriano.

Furchtbar erfüllt ist nun mein Loos,
Sie ist vollbracht, die grause That!
Das Blut, das dieser Wund' entfloß,
Laut klagt es an des Sohnes Verrath! —
Nicht weih' ich dir des Kindes fromme Klagen,
Nicht weicher Thränen heiligen Lohn;
Doch soll die Nachwelt einst von dir sagen:
Furchtbare Rache ward ihm vom Sohn!

(Er wendet sich zu Rienzi.)

Fluchwürdiger, der du von dir
Mich stießest, da den Frieden ich
Mit meinem Leben dir verbürgte!
Geschieden sind wir denn fortan,
Nur Rache haben wir gemein!
Die deine stillest du, — so zitt're
Vor meiner, — du verfielest ihr!

Rienzi.

Unsinniger! — Verzeiht ihm, Römer!

Adriano

(will abgehen; sein Blick fällt auf die hinsinkende Irene; er umfaßt sie leidenschaftlich).

Irene! Fluche dem Geschick!
Gemordet hat es unsre Liebe.

(Rienzi giebt mit heftiger Gebärde den Trompetern das Zeichen zu einer Sieges Fanfare.)

Rienzi

(tief erschüttert).

Ha! diese Schmerzen, tief und groß!
Doch über ihnen schwebt der Sieg. –
Noch einmal bannet jeden Gram,
Da Freiheit hohen Sieg gewann! —
Entflieht, ihr herben Schmerzen!
Erschalle, Jubelchor!
Dem ächten Römer-Herzen
Geht Sieg dem Leide vor.
Ertönet, Freudenlieder,
Und ehrt die Sieger hoch!
Die Freiheit kehret wieder,
Zu End' ist Sklavenjoch.

Adriano und Irene.

O brennt, ihr Trennungsschmerzen,
Zum Himmel schreit empor!
Aus wild entflammten Herzen,
Ihr Thränen, brecht hervor!
Zerrissen sind die Bande,
Die liebend uns vereint;
Für uns im Erdenlande
Kein schöner Tag mehr scheint. —

Von { deines Freundes / deiner Freundin } Munde
Nimm hin den letzten Kuß:
Leb' wohl! Es ruft die Stunde,
Vom Glück ich scheiden muß.

Cecco. Baroncelli. Das Volk.

Entflieht, ihr herben Schmerzen ꝛc.

(Adriano trennt sich von Irene, und stürzt, mit einer drohenden Gebärde gegen Rienzi, ab. Rienzi besteigt einen Triumphwagen und wird vom Volke dahingeführt.)

Ende des dritten Aktes.

# Vierter Akt.

(Breite Straße vor der Lateran-Kirche, deren Portal sich auf der Seite des Vordergrundes zeigt. — Es ist Nacht. Baroncelli und mehrere Bürger, alle verhüllt, treffen zusammen.)

## Erste Scene.

Baroncelli.

Wer war's, der euch hierher beschied?

Chor.

Er war verhüllt, unkenntlich uns.

Baroncelli.

Wißt ihr, daß Deutschlands Abgesandte
Für immer Rom verlassen?

Chor.

Ha!
So zürnt der neue Kaiser Rom?

(Cecco und andere Bürger treten auf.)

Cecco.

Euch treffe ich? — So seid auch ihr
Hierher beschieden?

Baroncelli.

Cecco auch?
Kennst du die schlimme Neuigkeit?

Cecco.

Daß die Gesandten uns verlassen?
Das danken wir dem Übermuth,
Mit dem Rienzi Deutschlands Fürsten
Die römische Kaiserwahl bestritt.

Baroncelli.

Wir werden's büßen; — mit dem Papst
Versteht der neue Kaiser sich.

Chor.

Und wer bleibt dann zu unserm Schutz?

Baroncelli.

Wißt noch, was mir nicht recht gefällt:
Raimondo auch ist abgereist.

Chor.

Was sagst du? Wie? Auch der Legat?

Baroncelli.

Wohl weiß ich, daß bei seiner Flucht
Colonna an den Papst sich wandte,
Und ihm versprach, der Kirche Schutz
Durch seine Macht zu übernehmen.

Cecco.

Was sagt der Papst zu seinem Tod?

Baroncelli.

Dieß das Geringste! Doch was sagt
Zum Tode eurer Brüder ihr?

Chor.

Entsetzlich blutiger Verlust!

Baroncelli.

Glaubt ihr, Rienzi's Milde war's,
Die zu der Gnade ihn bewog?
Klar sehe ich, es war Verrätherei.

Chor.

Verrätherei? Wie sie beweisen?

Baroncelli.

Verbindung sucht' er mit den Nobili,
Ihr wißt, Irene liebt Colonna's Sohn;
Nun, um den Preis seiner Begnadigung
Hofft' er zum Bund Colonna zu bewegen.

Chor und Cecco.

Und darum strömte unser Blut?
Weh' ihm, wenn dieß sich wahr erweist!
Ha, Baroncelli, stell' uns Zeugen!

(Adriano tritt, in einen Mantel gehüllt, hervor.)

Adriano.

Ich bin ein Zeuge, er sprach wahr.

Cecco und Chor.

Und wer bist du?

Adriano

(giebt sich zu erkennen).

Colonna's Sohn!

(Zurückschaudernd, für sich.)

Colonna, ach, darf ich ihn nennen,
Der aus dem Grab mir fluchend droht?!
Laß' dich versöhnen, blut'ger Schatten,
Wend' ab von mir den düstern Blick! —
Nicht eher soll mein Arm ermatten,
Bis er gerächet dein Geschick! —

(Er wendet sich schnell wieder zu den Bürgern.)

Ihr Männer — ja, ich bin Colonna's Sohn!
Hört mich! Unwürdig seiner Macht
Ist der Tribun, der euch verrieth.
Ihr Römer, seid auf eurer Hut!
Der Kaiser droht, die Kirche zürnt.

Baroncelli. Cecco. Chor.

Ha, der Verräther, dem wir dienten,
Der seiner Ehrsucht Preis gab unser Blut,
In das Verderben stürzt er uns!
Ha, Rache ihm!

Adriano.

Ja, Rache ihm!
Ich sei es selbst, der sie vollzieht.
Des Vaters blut'ge Schmach zu rächen,
Treibt mich ein heiliges Gebot:
Zum Himmel auf schreit sein Verbrechen;
Der Frevler büß' es mit dem Tod!

Baroncelli. Cecco. Chor.

Des Hochverrathes Schmach zu rächen,
Treibt Ehre uns und herbe Noth:
Zum Himmel auf schreit sein Verbrechen;
Der Frevler büß' es mit dem Tod!

(Der Tag bricht an.)

Cecco.

Doch seht, die Nacht ist schon gewichen!
Sagt, brechen wir in offener Empörung los?

Baroncelli.

Durch Festespomp sucht der Tribun
Zu übertäuben unsre Noth;
Ein feierlich Te Deum heut'
Soll danken für den blut'gen Sieg.

Adriano.

So macht's zum Fest, und straft ihn heut'!

Alle.

Vor Aller Augen sei's gethan!

(Alle wenden sich zum Abgange, als ihnen ein Zug entgegen tritt, in welchem sich Raimondo, begleitet von Priestern und Mönchen, über die Straße in die Kirche begiebt.)

Baroncelli.

Seht, welcher Zug!

Chor.

Der Cardinal!

Cecco.

Ha, wie! ist er zurückgekehrt?

Baroncelli.

Und das Te Deum hält er selbst?

Chor.

Die Kirche für Rienzi!

Cecco.

Nichts
Vermögen wir — allmächtig schützt
Die Kirche ihn.

Adriano.

So schnell erlischt,
Elende, eu'r gerechter Zorn?
Sei's an den Stufen des Altars, —
Verfallen ist er meinem Arm.

(Er stellt sich, in seinem Mantel verhüllt, an den Pfosten der Kirchthüre auf.)

Cecco.

Es naht der Zug, schließt euch an mich;
Erwartet still so, wie sich's fügt!

(Alle Verschworene ziehen sich an den Eingang der Kirche hin, so daß die ganze runde Treppe von ihnen besetzt wird.)

## Zweite Scene.

(Ein festlicher Zug betritt in feierlicher Haltung die Bühne und stellt sich, dem Eingange des Lateran's zugewendet, auf. Rienzi in Festgewändern, Irene an der Hand führend, hält bei dem Anblicke der Verschworenen an, welche ihm, weniger durch Gebärden als durch ihre Stellung, den Eintritt in die Kirche streitig zu machen scheinen.)

Rienzi

(die Verschworenen ernst anblickend).

Ihr nicht beim Feste? Achtet ihr
So gering den Sieg, nicht dankenswerth?

Adriano

(in seiner früher angenommenen Stellung, für sich):

O Gott! Irene an seiner Seite!
Ihn schützt ein Engel, — wie vollend' ich's?

Rienzi.

Wie, oder ist der Muth dahin,
Da ihr die Brüder fallen sah't?
Sind dafür Jene nicht vernichtet,
Die sonst, als ihr noch friedlich war't,
Euch Väter, Söhne kalt erschlugen,
Und eure Weiber schändeten?
O, für wie weit gering're Noth
Weiht' einst der Römer sich dem Tod!
Doch ihr schlugt euch für Ehr' und Ruhm,
Für eurer Freiheit Heiligthum!

(Die Verschworenen sind wie geschlagen, sie drücken durch Gebärden ihre Beschämung und Verlegenheit aus.)

Rienzi

(den Eindruck, den er gemacht, gewahrend, fährt feuriger fort).

Ihr habt gesiegt, — o laßt mich nimmer ahnen,
Daß ihr den Sieg, der Ruhm euch gab, verwünscht!

Trau't fest auf mich, den Tribunen,
Haltet getreu an meiner Seite!
Gott, der bisher mich führte,
Gott steht mir bei, verläßt mich nie!

Die Verschworenen

(die Hüte schwenkend, theilen sich ehrfurchtsvoll, um Rienzi Platz zu machen).

Lang' lebe der Tribun!

Adriano.

Ha, feige Sklaven!
Soll ich allein —? soll vor Irenen selbst —?

(Er thut einen zweifelhaften Griff nach dem Dolche; Rienzi ist im Begriffe, die Treppe zu betreten, als man aus dem Innern des Lateran's einen düstern Gesang vernimmt.)

Gesang aus der Kirche.

Vae, vae tibi maledicto!
Jam te justus ense stricto
Vindex manet angelus.
Vae, spem nullam maledictus
Foveat, Gehennae rictus
Jamjam hiscit flammeus!

Rienzi

(einige Schritte zurücktretend).

Wie schauerlich! Welch' ein Te Deum?

Chor.

Uns faßt ein Grauen, — welche Töne!

(Rienzi ermannt sich und giebt ein Zeichen, worauf sich der Zug wieder ordnet und nach der Kirche zu in Bewegung setzt. Als Rienzi auf der Hälfte der Treppe angelangt ist, erscheint am Portal des Lateran Raimondo, umgeben von Priestern und Mönchen.)

Raimondo.

Zurück, dem Reinen nur
Erschließt die Kirche sich!
Du aber bist verflucht,
Im Bann ist, wer dir treu!

Volk

(nach allen Seiten hin von Rienzi fliehend).

Fliehet hin! Er ist verflucht!

(Die Kirchthüre hat sich krachend geschlossen, an ihr angeheftet erblickt man die Bannbulle. Rienzi ist betäubt bis in die Mitte der Bühne zurückgewichen, wo er, in dumpfes Brüten versunken, stehen bleibt. Irene ist an seiner Seite hingesunken. Die ganze Bühne ist schnell leer geworden, nur Adriano, der seinen Platz nicht verlassen, steht an der Kirchthüre. — Der Gesang in der Kirche verstummt. Adriano geht wankenden Schrittes auf Irene zu und beugt sich, leise flüsternd, zu ihr herab.)

Adriano.

Irene, komm', flieh' diesen Ort —
Zu mir — ich bin's, dein Adriano!

Irene

(langsam wieder zu sich kommend).

Du hier? Was willst du? Was geschah?

Adriano.

Der Boden brennt zu deinen Füßen!
Auf, eile, flieh'! — Dein Freund bin ich —
Sieh' her — ich bin's, dein Geliebter! —

Irene.

Mein Bruder — sprich, wo ist mein Bruder?

Adriano.

Er ist verflucht und ausgestoßen
Vom Heil des Himmels und der Erden,
Verflucht mit ihm, wer ihm zur Seite; —
Doch rett' ich dich, flieh' seine Nähe!

Irene.

Mein Bruder? — Ha, hinweg, Unsel'ger! —
Rienzi, Rienzi! o mein Bruder!

(Sie wirft sich an Rienzi's Brust.)

Adriano (wüthend).

Wahnsinnige! Verdirb mit ihm!

(Er eilt ab.)

Rienzi

(erwacht aus seiner Betäubung; er fühlt Irene an seiner Brust, richtet sie auf und blickt ihr gerührt in die Augen).

Irene, du? — Noch giebt's ein Rom!

(Sie verbleiben in einer langen Umarmung. Während der Gesang in der Kirche verhallt, fällt der Vorhang langsam.)

Gesang aus der Kirche.

Vae, vae tibi maledicto etc.

Ende des vierten Aktes.

# Fünfter Akt.

(Eine Halle im Capitol. Rienzi allein im Gebete.)

## Erste Scene.

Rienzi.

Allmächt'ger Vater, blick' herab,
Hör' mich im Staube zu dir fleh'n!
Die Macht, die mir dein Wunder gab,
Laſſ' jetzt noch nicht zu Grunde geh'n!
Du ſtärkteſt mich, du gabſt mir Kraft,
Verlieh'ſt mir hohe Eigenſchaft,
Zu hellen den, der niedrig denkt,
Zu heben, was im Staub verſenkt.
Du wandelteſt des Volkes Schmach
Zu Hoheit, Glanz und Majeſtät: —
O Gott, vernichte nicht das Werk,
Das dir zum Preis errichtet ſteht!
Ach, löſe, Herr, die tiefe Nacht,
Die noch der Menſchen Seelen deckt!
Schenk' uns den Abglanz deiner Macht,
Die ſich in Ewigkeit erſtreckt!

Mein Herr und Vater, blick' herab
Auf meinen Staub aus deinen Höh'n:
Mein Gott, der hohe Kraft mir gab,
Erhör' mein tief-inbrünstig Fleh'n!

(Er neigt sein Haupt wie zur feierlichsten Andacht.)

## Zweite Scene.

Irene ist aufgetreten und hat Rienzi mit Rührung betrachtet. Rienzi erhebt sich, beide umarmen sich enthusiastisch.)

Rienzi.

Verläßt die Kirche mich, zu deren Ruhm
Mein Werk begann, — verläßt mich auch das Volk,
Das ich zu diesem Namen erst erhob, —
Verläßt mich jeder Freund, den mir das Glück
Erschuf, bleibt Zweies doch mir ewig treu:
Der Himmel selbst und meine Schwester!

Irene.

Mein Bruder, ja, noch kenne ich die Lehren,
In denen du mich schwaches Weib erzogst:
Du machtest mich zu einer Römerin, —
Sieh' denn, ob ich die Lehre treu befolgt!
Den letzten Römer lass' ich nie, sei auch
Der Preis das Glück des Lebens und der Liebe!
Rienzi, sag': hab' ich mich stark bewährt?

Rienzi.

Irene, meine Heldenschwester!

Irene.

Weißt
Du auch, was: einer Lieb' entsagen, heißt?
O nein, du hast ja nie geliebt!

Rienzi.

Wohl liebt' auch ich! — O Irene,
Kennst du nicht mehr meine Liebe?
Ich liebte glühend meine hohe Braut,
Seit ich zum Denken, Fühlen bin erwacht,
Seit mir, was einstens ihre Größe war,
Erzählte der alten Ruinen Pracht.
Ich liebte schmerzlich meine hohe Braut,
Da ich sie tief erniedrigt sah,
Schmählich mishandelt, grau'nvoll entstellt,
Geschmäht, entehrt, geschändet und verhöhnt!
Ha, wie ihr Anblick meinen Zorn entbrannte!
Ha, wie ihr Jammer Kraft gab meiner Liebe!
Mein Leben weihte ich einzig nur ihr,
Ihr meine Jugend, meine Manneskraft;
Ja, sehen wollt' ich sie, die hohe Braut,
Gekrönt als Königin der Welt: —
Denn wisse, Roma heißt meine Braut!

Irene.

Treulose Braut, Verachtung dir!

Rienzi.

Ermiß denn meinen Schmerz, da ich
Entsagen dieser Liebe soll!

Irene.

Rienzi, o mein großer Bruder,
Blick' in mein thränenloses Auge,
Sieh' auf der Wange tiefen Gram,
Empfinde, was dieß Herz bezwang,
Und sag': ist Roma untreu dir?

Rienzi.

Irene, ach! selbst deine Treue
Bricht mir das Herz. Was willst du thun?
Im Bann bin ich; verflucht bist du
An meiner Seite, und mein Werk —
Ich fühl' es, — ist vollendet bald.
Ich sei das Opfer — warum du?
Gedenkst du Adriano's nicht?
Er haßt nur mich und ist versöhnt,
Wenn ich gefallen. — Bleibe sein!

Irene.

Rienzi! — Ha, was höre ich?
Zu deiner Schwester sprichst du so?

Rienzi.

Kein Rom giebt's mehr, sei denn ein Weib!

Irene.

Ich sei die letzte Römerin!

Rienzi.

Ach, mehre so nicht meinen Gram!

Irene.

Ermorde mich — ich lass' dich nie!

Rienzi (überwältigt).

Komm', stolze Jungfrau, an mein Herz!

Beide.

In unsrem treuen Bunde,
In dieser keuschen Brust
Lebt Roma noch zur Stunde,
Der Größe sich bewußt.

Blickt uns in's feste Auge
Und sagt, ob Roma fiel?
Mit unsrem letzten Hauche
Steckt Gott ihr erst das Ziel.

Rienzi.

Es sei! Noch einmal will ich mich denn zeigen,
Noch einmal tönen soll mein Ruf,
Zu wecken Rom aus seinem Schlaf.

(Er geht ab.)

## Dritte Scene.

(Als Irene ebenfalls abgehen will, tritt ihr Adriano, bis zum Wahnsinn aufgeregt, mit entblößtem Schwerte entgegen.)

Scenische Bemerkung. Von Adriano's Auftritt an wird es immer finsterer, so daß die Scene in völliger Nacht endigt. Bald wachsendes, bald abnehmendes, im Ganzen aber immer näher kommendes Volksgetümmel wird von außen her vernommen; der grelle Schein von Feuerbränden erhellt blitzartig das Dunkel der Scene durch die Fenster, deren Scheiben durch Steinwürfe zerschlagen werden. — Diese Steigerung des Aufruhrs muß jedoch erst gegen das Ende der Scene eintreten.

Adriano.

Du hier, Irene? Treff' ich dich
Noch in des Fluchbelad'nen Haus?

Irene.

Entsetzlicher, du wagst es noch,
Des Reinen Schwelle zu betreten?
Entflieh'!

Adriano.

Wahnsinnige, noch Trotz?
Ach, du kennst dein Verderben nicht!
Doch rett' ich dich. — Flieh', komm' mit mir!

Irene.

Hier, bei dem Letzten, den der Name

Des Römers ziert, ist mein Asyl!
Ihr seid Treulose, Schändliche!
Geh', es giebt keine Liebe mehr!

Adriano (das Schwert fallen lassend).
Ha, meine Liebe, ja, ich fühl's, —
Ist Liebe nicht, ist Raserei!
Irene, Irene, sieh' mich knien!
Du schwurest einst mir ew'ge Treue —
Versünd'ge nicht durch Meineid dich!
Wohl kenne ich noch meinen Schwur;
Ich schwur: Tod und Verderben solle
Mir Loosung sein, um jedes Band
Und jede Schranke zu zertrümmern: —
Dieß war mein Schwur, ich halt' ihn jetzt;
Tod und Verderben — sieh', sind da!
Dein Bruder ward von Gott verflucht,
Verflucht von mir, von aller Welt;
Das Volk, es ras't, kennt den Verrath —
Dieß Capitol — bald steht's nicht mehr;
Schon wird der Feuerbrand genährt;
Wer hier betroffen, ist verflucht,
Sein Tod dem Mörder ein Verdienst;
In meiner Hand zuckt selbst der Stahl,
Dein Bruder fällt — er fällt durch mich! —
Tod und Verderben, sieh', sind da!
Nun bist du mein! Sag', bin ich treu?
Zu deinen Füßen lieg' ich hier,
Sieh' meine Liebe, meine Treu'!

Irene.
Verruchter! Die Hölle ras't in dir!
Nichts hab' ich mehr mit dir gemein!

Hier steh' ich, eine Römerin, —
Nur meine Leiche nennst du dein!

Adriano.

Sie kommen, ha! die Flamme glüht,
Entsetzen, Wahnsinn — auf, Irene!

Irene.

Lass' mich, ich fühle Riesenkraft;
Gott stärkt mich, dir zu widersteh'n.

Adriano.

Du darfst nicht sterben, dein Tod trifft mich!
Komm' fort, ich reiße dich hinweg!

Irene (Adriano von sich stoßend).

Vergeh', Wahnsinniger! Frei bin ich!
(Ab.)

Adriano

(ist zusammengesunken. Nach einer Pause rafft er sich mit starrem Blick wieder auf. Wie im Wahnsinn):

O, du bist mein! Durch Flammen selbst
Find' ich zu dir den Weg!
(Er stürzt ab.)

## Vierte Scene.

(Die Scene verwandelt sich in den Platz vor dem Capitol, welches selbst den Hintergrund einnimmt. Volkshaufen in wüthender Aufregung, mit Feuerbränden, strömen von allen Seiten herbei. Baroncelli und Cecco unter dem Volke.)

Chor des Volkes.

Herbei! herbei! Kommt All' herbei! —
Bringt Steine her und Feuerbrand!
Er ist verflucht, er ist gebannt!
Verderben treffe ihn und Tod!
Auf, ehrt der Kirche Hochgebot!

(Rienzi erscheint auf einem Altane des Capitols.)

Chor.

Er ist's! Der Fluchbelad'ne trotzt;
Auf, steinigt ihn!

Rienzi.

Kennt ihr mich nicht?
Es fordert Ruhe der Tribun.

Baroncelli.

Hört ihn nicht an!

Chor.

Hört ihn nicht an!

Rienzi.

Entartete! Sagt, zeigt ihr so den Römerstolz?

Cecco.

Bringt Steine her!

Chor.

Auf, steinigt ihn!

Rienzi.

O sagt, wer macht' euch groß und frei?
Gedenkt ihr nicht des Jubels mehr,
Mit dem ihr damals mich begrüßt,
Als Freiheit ich und Frieden gab?
Um euretwillen fleh' ich euch:
Gedenket eures Römerschwurs!

Baroncelli.

Hört ihn nicht an! Er bezaubert euch!

Chor.

Fangt an, werft Feuer in das Capitol!
(Von allen Seiten wirft das Volk Feuerbrände in das Capitol.)

Rienzi.

Furchtbarer Hohn! Wie, ist dieß Rom?
Elende! unwerth eures Namens,
Der letzte Römer fluchet euch!
Verflucht, vertilgt sei diese Stadt!
Vermod're und verdorre, Rom!
So will es dein entartet Volk!

(Das Feuer greift immer weiter um sich. Irene erscheint bei Rienzi auf dem Altan. Sie umschlingen sich.)

Chor.

Bald faßt ihn schon der Feuerbrand,
Er ist verflucht, er ist gebannt;
Verderben treffe ihn und Tod!
Auf, ehrt der Kirche Hochgebot!

(Adriano erreicht athemlos an der Spitze der zurückkehrenden Nobili die Bühne. Er erblickt Irenen an Rienzi's Seite, von Flammen umgeben, auf dem Altane und eilt auf das Capitol zu.)

Adriano.

Irene! Irene! Auf, durch die Flammen!

(Mit einem furchtbaren Krach stürzt das Capitol zusammen und begräbt auch Adriano mit unter seinen Trümmern. Die Nobili hauen auf das Volk ein.)

Ende der Oper.

# Ein deutscher Musiker in Paris.

## Novellen und Aufsätze.

(1840 und 1841.)

* * *

Kurz nach dem beſcheidenen Leichenbegängniſſe meines unlängſt in Paris verſtorbenen Freundes R... hatte ich mich hingeſetzt und des Hingeſchiedenen Wunſche gemäß die kurze Geſchichte ſeiner Leiden in dieſer glänzenden Weltſtadt niedergeſchrieben, als mir unter ſeinen hinterlaſſenen Papieren, aus denen ich ſchließlich einige vollſtändige Aufſätze mitzutheilen beabſichtige, die mit ziemlicher Liebe ausgeſponnene Erzählung ſeiner Reiſe nach Wien und ſeines Beſuches bei Beethoven in die Hände kam. Ich fand darin einen wunderlichen Zuſammenhang mit dem, was ich ſoeben aufgezeichnet hatte. Dieſer beſtimmte mich beſonders, dieſes Stück ſeines Tagebuchs dem von mir verfaßten Berichte über das traurige Ende meines Freundes hier vorangehen zu laſſen, da es eine frühere Periode aus dem Leben deſſelben bezeichnet und zumal im Stande ſein wird, im Voraus einiges Intereſſe für den Verſtorbenen zu erwecken.

1.

# Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.

Noth und Sorge, du Schutzgöttin des deutschen Musikers, falls er nicht etwa Kapellmeister eines Hoftheaters geworden ist, — Noth und Sorge, deiner sei auch bei dieser Erinnerung aus meinem Leben sogleich die erste, rühmendste Erwähnung gethan! Laß dich besingen, du standhafte Gefährtin meines Lebens! Du hieltest treu zu mir und hast mich nie verlassen, lächelnde Glückswechsel hast du stets mit starker Hand von mir abgewehrt, hast mich stets gegen Fortunens lästige Sonnenblicke beschützt! Mit schwarzem Schatten hast du mir stets die eitlen Güter dieser Erde verhüllt: habe Dank für deine unermüdliche Anhänglichkeit! Aber kann es sein, so suche dir mit der Zeit einmal einen andern Schützling, denn bloß der Neugierde wegen möchte ich gern einmal erfahren, wie es sich auch *ohne* dich leben ließe. Zum wenigsten bitte ich dich, ganz besonders unsere politischen Schwärmer zu plagen, die Wahnsinnigen, die Deutschland mit aller Gewalt unter *ein* Szepter vereinigen wollen: — es würde ja dann nur ein einziges Hoftheater, somit nur eine einzige Kapellmeisterstelle geben! Was sollte dann aus meinen Aussichten, aus meinen einzigen Hoffnungen werden, die schon jetzt nur bleich und matt vor mir schweben, jetzt — wo es doch der deutschen Hoftheater so

viele giebt? — Jedoch — ich sehe, ich werde frevelhaft. Verzeih', o Schutzgöttin, den soeben ausgesprochenen, vermessenen Wunsch! Du kennst aber mein Herz, und weißt, wie ich dir ergeben bin, und ergeben bleiben werde, selbst wenn es in Deutschland tausend Hoftheater geben würde! Amen!

— Vor diesem meinem täglichen Gebete beginne ich nichts, also auch nicht die Aufzeichnung meiner Pilgerfahrt zu Beethoven.

Für den Fall, daß dieses wichtige Aktenstück nach meinem Tode veröffentlicht werden dürfte, halte ich es aber auch noch für nöthig, zu sagen, wer ich bin, weil ohne dieß vielleicht Vieles darin unverständlich bleiben könnte. Wisset daher, Welt und Testaments-Vollstrecker!

Eine mittelmäßige Stadt des mittleren Deutschlands ist meine Vaterstadt. Ich weiß nicht recht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte, nur entsinne ich mich, daß ich eines Abends zum ersten Male eine Beethoven'sche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war. Aus diesem Umstande mag es wohl kommen, daß, wenn ich mit der Zeit wohl auch andere schöne Musik kennen lernte, ich doch Beethoven vor Allem liebte, verehrte und anbetete. Ich kannte keine Lust mehr, als mich so ganz in die Tiefe dieses Genius zu versenken, bis ich mir endlich einbildete, ein Theil desselben geworden zu sein, und als dieser kleinste Theil fing ich an, mich selbst zu achten, höhere Begriffe und Ansichten zu bekommen, kurz d a s zu werden, was die Gescheidten gewöhnlich einen Narren nennen. Mein Wahnsinn war aber sehr gutmüthiger Art, und schadete Niemanden; das Brod, was ich in diesem Zustande aß, war sehr trocken, und der Trank, den ich trank, sehr wässerig, denn Stundengeben wirft bei uns nicht viel ab, verehrte Welt und Testaments-Vollstrecker!

So lebte ich einige Zeit in meinem Dachstübchen, als mir eines Tages einfiel, daß der Mann, dessen Schöpfungen ich über Alles verehrte, ja noch l e b e. Es war mir unbegreiflich, bis dahin noch nicht daran gedacht zu haben. Mir war nicht eingefallen, daß

Beethoven vorhanden sein, daß er Brod essen und Luft athmen könne, wie unser Eins; dieser Beethoven lebte ja aber in Wien, und war auch ein armer, deutscher Musiker!

Nun war es um meine Ruhe geschehen! Alle meine Gedanken wurden zu dem einen Wunsch: Beethoven zu sehen! Kein Muselmann verlangte gläubiger nach dem Grabe seines Propheten zu wallfahrten, als ich nach dem Stübchen, in dem Beethoven wohnte.

Wie aber es anfangen, um mein Vorhaben ausführen zu können? Nach Wien war eine große Reise, und es bedurfte Geld dazu; ich Armer gewann aber kaum, um das Leben zu fristen! Da mußte ich denn außerordentliche Mittel ersinnen, um mir das nöthige Reisegeld zu verschaffen. Einige Klavier-Sonaten, die ich nach dem Vorbilde des Meisters komponirt hatte, trug ich hin zum Verleger, der Mann machte mir mit wenigen Worten klar, daß ich ein Narr sei mit meinen Sonaten; er gab mir aber den Rath, daß, wollte ich mit der Zeit durch Kompositionen ein Paar Thaler verdienen, ich anfangen sollte, durch Galopps und Potpourris mir ein kleines Renommée zu machen. — Ich schauderte; aber meine Sehnsucht, Beethoven zu sehen, siegte; ich komponirte Galopps und Potpourris, konnte aber in dieser Zeit aus Scham mich nie überwinden, einen Blick auf Beethoven zu werfen, denn ich fürchtete ihn zu entweihen.

Zu meinem Unglück bekam ich aber diese ersten Opfer meiner Unschuld noch gar nicht einmal bezahlt, denn mein Verleger erklärte mir, daß ich mir erst einen kleinen Namen machen müßte. Ich schauderte wiederum und fiel in Verzweiflung. Diese Verzweiflung brachte aber einige vortreffliche Galopps hervor. Wirklich erhielt ich Geld dafür, und endlich glaubte ich genug gesammelt zu haben, um damit mein Vorhaben auszuführen. Darüber waren aber zwei Jahre vergangen, während ich immer befürchtete, Beethoven könne sterben, ehe ich mir durch Galopps und Potpourris einen Namen gemacht habe. Gott sei Dank, er hatte den Glanz meines Namens erlebt! —

Heiliger Beethoven, vergieb mir dieses Renommée, es ward erworben, um dich sehen zu können!

Ha, welche Wonne! Mein Ziel war erreicht! Wer war seliger als ich! Ich konnte mein Bündel schnüren und zu Beethoven wandern. Ein heiliger Schauer erfaßte mich, als ich zum Thore hinausschritt und mich dem Süden zuwandte! Gern hätte ich mich wohl in eine Diligence gesetzt, nicht weil ich die Strapaze des Fußgehens scheute — (o, welche Mühseligkeiten hätte ich nicht freudig für dieses Ziel ertragen!) — sondern weil ich auf diese Art schneller zu Beethoven gelangt wäre. Um aber Fuhrlohn zahlen zu können, hatte ich noch zu wenig für meinen Ruf als Galoppkomponist gethan. Somit ertrug ich alle Beschwerden und pries mich glücklich, so weit zu sein, daß sie mich an's Ziel führen konnten. O, was schwärmte ich, was träumte ich! Kein Liebender konnte seliger sein, der nach langer Trennung zur Geliebten seiner Jugend zurückkehrt. —

So zog ich in das schöne Böhmen ein, das Land der Harfenspieler und Straßensänger. In einem kleinen Städtchen traf ich auf eine Gesellschaft reisender Musikanten; sie bildeten ein kleines Orchester, zusammengesetzt aus einem Baß, zwei Violinen, zwei Hörnern, einer Klarinette und einer Flöte; außerdem gab es eine Harfnerin und zwei Sängerinnen mit schönen Stimmen. Sie spielten Tänze und sangen Lieder; man gab ihnen Geld und sie wanderten weiter. Auf einem schönen schattigen Plätzchen neben der Landstraße traf ich sie wieder an; sie hatten sich da gelagert und hielten ihre Mahlzeit. Ich gesellte mich zu ihnen, sagte, daß ich auch ein wandernder Musiker sei, und bald wurden wir Freunde. Da sie Tänze spielten, frug ich sie schüchtern, ob sie auch meine Galopps schon spielten? Die Herrlichen! Sie kannten meine Galopps nicht! O, wie mir das wohl that!

Ich frug, ob sie nicht auch andere Musik als Tanzmusik machten? „Ei wohl", antworteten sie, „aber nur für uns, und nicht vor den vornehmen Leuten." — Sie packten ihre Musikalien aus

— ich erblickte das große Septuor von Beethoven; staunend frug ich, ob sie auch dieß spielten?

„Warum nicht?" — entgegnete der Älteste; — „Joseph hat eine böse Hand und kann jetzt nicht die zweite Violine spielen, sonst wollten wir uns gleich damit eine Freude machen."

Außer mir, ergriff ich sogleich die Violine Josephs, versprach ihn nach Kräften zu ersetzen, und wir begannen das Septuor.

O, welches Entzücken! Hier, an einer böhmischen Landstraße, unter freiem Himmel das Beethoven'sche Septuor von Tanzmusikanten mit einer Reinheit, einer Präzision und einem so tiefen Gefühle vorgetragen, wie selten von den meisterhaftesten Virtuosen! — Großer Beethoven, wir brachten dir ein würdiges Opfer!

Wir waren soeben im Finale, als — die Chaussée bog sich an dieser Stelle bergauf — ein eleganter Reisewagen langsam und geräuschlos herankam, und endlich dicht bei uns still hielt. Ein erstaunlich langer und erstaunlich blonder junger Mann lag im Wagen ausgestreckt, hörte unserer Musik mit ziemlicher Aufmerksamkeit zu, zog eine Brieftasche hervor und notirte einige Worte. Darauf ließ er ein Goldstück aus dem Wagen fallen, und weiter fortfahren, indem er zu seinem Bedienten wenige englische Worte sprach, woraus mir erhellte, daß dieß ein Engländer sein müsse.

Dieser Vorfall verstimmte uns; zum Glück waren wir mit dem Vortrage des Septuors fertig. Ich umarmte meine Freunde und wollte sie begleiten, sie aber erklärten, daß sie von hier aus die Landstraße verlassen und einen Feldweg einschlagen würden, um für dießmal zu ihrem Heimathsdorfe zurückzukehren. Hätte nicht Beethoven selbst meiner gewartet, ich würde sie gewiß auch dahin begleitet haben. So aber trennten wir uns gerührt und schieden. Später fiel mir auf, daß Niemand das Goldstück des Engländers aufgehoben hatte. —

Im nächsten Gasthof, wo ich einkehrte, um meine Glieder zu stärken, saß der Engländer bei einem guten Mahle. Er betrachtete mich lange; endlich sprach er mich in einem passabeln Deutsch an.

„Wo sind Ihre Kollegen?" frug er.

„Nach ihrer Heimath", sagte ich.

„Nehmen Sie Ihre Violine, und spielen Sie noch Etwas" — fuhr er fort — „hier ist Geld!"

Das verdroß mich; ich erklärte, daß ich nicht für Geld spielte, außerdem auch keine Violine hätte, und setzte ihm kurz auseinander, wie ich mit jenen Musikanten zusammengetroffen war.

„Das waren gute Musikanten" — versetzte der Engländer — „und die Symphonie von Beethoven war auch sehr gut."

Diese Äußerung frappirte mich; ich frug ihn, ob er Musik treibe?

„Yes" — antwortete er — „ich spiele zweimal in der Woche die Flöte, Donnerstags blase ich Waldhorn, und Sonntags komponire ich."

Das war viel; ich erstaunte. — In meinem Leben hatte ich nichts von reisenden englischen Musikern gehört; ich fand daher, daß sie sich sehr gut stehen müßten, wenn sie in so schönen Equipagen ihre Wanderungen ausführen könnten. — Ich frug, ob er Musiker von Profession sei?

Lange erhielt ich gar keine Antwort; endlich brachte er sehr langsam hervor, daß er viel Geld habe.

Mein Irrthum wurde mir einleuchtend, denn ich hatte ihn jedenfalls mit meiner Frage beleidigt. Verlegen schwieg ich, und verzehrte mein einfaches Mahl.

Der Engländer, der mich abermals lange betrachtet hatte, begann aber wieder. „Kennen Sie Beethoven?" — frug er mich.

Ich entgegnete, daß ich noch nie in Wien gewesen sei, und jetzt eben im Begriff stehe, dahin zu wandern, um die heißeste Sehnsucht zu befriedigen, die ich hege, den angebeteten Meister zu sehen.

„Woher kommen Sie?" — frug er. — „Von L . . . ." —

„Das ist nicht weit! Ich komme von England, und will auch Beethoven kennen lernen. Wir werden Beide ihn kennen lernen; er ist ein sehr berühmter Komponist.“ —

Welch' wunderliches Zusammentreffen! — dachte ich bei mir. Hoher Meister, wie Verschiedene ziehest du nicht an! Zu Fuß und zu Wagen wandert man zu dir! — Mein Engländer interessirte mich; ich gestehe aber, daß ich ihn seiner Equipage wegen wenig beneidete. Es war mir, als wäre meine mühselige Pilgerfahrt zu Fuße heiliger und frömmer, und ihr Ziel müßte mich mehr beglücken, als Jenen, der in Stolz und Hoffahrt dahin zog.

Da blies der Postillon; der Engländer fuhr fort, nachdem er mir zugerufen, er würde Beethoven eher sehen als ich.

Ich war kaum einige Stunden zu Fuße gefolgt, als ich ihn unerwartet wieder antraf. Es war auf der Landstraße. Ein Rad seines Wagens war gebrochen; mit majestätischer Ruhe saß er aber noch darin, sein Bedienter hinten auf, trotzdem daß der Wagen ganz auf die Seite hing. Ich erfuhr, daß man den Postillon zurückerwartete, der nach einem ziemlich entfernten Dorf gelaufen sei, um einen Schmied herbeizuschaffen. Man hatte schon lange gewartet; da der Bediente nur englisch sprach, entschloß ich mich, selbst nach dem Dorfe zu gehen, um Postillon und Schmied anzutreiben. Wirklich traf ich den erstern in einer Schenke, wo er beim Brantwein sich nicht sonderlich um den Engländer kümmerte; doch brachte ich ihn mit dem Schmied bald zu dem zerbrochenen Wagen zurück. Der Schade war geheilt; der Engländer versprach mir, mich bei Beethoven anzumelden, und — fuhr davon.

Wie sehr war ich verwundert, als ich am folgenden Tage ihn wiederum auf der Landstraße antraf! Dießmal aber ohne zerbrochenem Rad, hielt er ganz ruhig mitten auf dem Wege, las in einem Buche, und schien zufrieden zu sein, als er mich meines Weges daher kommen sah.

„Ich habe hier schon sehr viele Stunden gewartet“, sagte er,

„weil mir hier eingefallen ist, daß ich Unrecht gethan habe, Sie nicht einzuladen, mit mir zu Beethoven zu fahren. Das Fahren ist viel besser als das Gehen. Kommen Sie in den Wagen."

Ich war abermals erstaunt. Eine kurze Zeit schwankte ich wirklich, ob ich sein Anerbieten nicht annehmen sollte; bald aber erinnerte ich mich des Gelübdes, das ich gestern gethan hatte, als ich den Engländer dahin rollen sah: ich hatte mir gelobt, unter allen Umständen meine Pilgerschaft zu Fuß zu wallen. Ich erklärte das laut. Jetzt erstaunte der Engländer; er konnte mich nicht begreifen. Er wiederholte sein Anerbieten, und daß er schon viele Stunden auf mich gewartet habe, obgleich er im Nachtquartier durch die gründliche Reparatur des zerbrochenen Rades sehr lange aufgehalten worden sei. Ich blieb fest, und er fuhr verwundert davon.

Eigentlich hatte ich eine geheime Abneigung gegen ihn, denn es drang sich mir wie eine düstere Ahnung auf, daß mir dieser Engländer großen Verdruß anrichten würde. Zudem kam mir seine Verehrung Beethoven's, sowie sein Vorhaben, ihn kennen zu lernen, mehr wie die geckenhafte Grille eines reichen Gentleman's, als das tiefe, innige Bedürfniß einer enthusiastischen Seele vor. Deßhalb wollte ich ihn lieber fliehen, um durch eine Gemeinschaft mit ihm meine fromme Sehnsucht nicht zu entweihen.

Aber als ob mich mein Geschick darauf vorbereiten wollte, in welchen gefährlichen Zusammenhang ich mit diesem Gentleman noch gerathen sollte, traf ich ihn am Abend desselben Tages abermals, vor einem Gasthofe haltend und, wie es schien, mich erwartend. Denn er saß rückwärts in seinem Wagen, und sah die Straße zurück mir entgegen.

„Sir", — redete er mich an, — „ich habe wieder sehr viele Stunden auf Sie gewartet. Wollen Sie mit mir zu Beethoven fahren?"

Dießmal mischte sich zu meinem Erstaunen ein heimliches Grauen. Diese auffallende Beharrlichkeit, mir zu dienen, konnte ich mir unmög-

lich anders erklären, als daß der Engländer, meine wachsende Abneigung gegen sich gewahrend, mir zu meinem Verderben sich aufdrängen wollte. Mit unverhaltenem Verdrusse schlug ich abermals sein Anerbieten aus. Da rief er stolz:

„Goddam, Sie schätzen Beethoven wenig. Ich werde ihn bald sehen!" Eilig flog er davon. —

Dießmal war es wirklich das letzte Mal, daß ich auf dem noch langen Wege nach Wien mit diesem Inselsohne zusammentraf. Endlich betrat ich die Straßen Wien's; das Ende meiner Pilgerfahrt war erreicht. Mit welchen Gefühlen zog ich in dieses Mekka meines Glaubens ein! Alle Mühseligkeiten der langen und beschwerlichen Wanderschaft waren vergessen; ich war am Ziele, in den Mauern, die Beethoven umschlossen.

Ich war zu tief bewegt, um sogleich an die Ausführung meiner Absicht denken zu können. Zunächst erkundigte ich mich zwar nach der Wohnung Beethoven's, jedoch nur um mich in dessen Nähe einzulogiren. Ziemlich gegenüber dem Hause, in welchem der Meister wohnte, befand sich ein nicht zu vornehmer Gasthof; ich miethete mir ein kleines Kämmerchen im fünften Stocke desselben, und dort bereitete ich mich nun auf das größte Ereigniß meines Lebens, auf einen Besuch bei Beethoven vor.

Nachdem ich zwei Tage ausgeruht, gefastet und gebetet, Wien aber noch mit keinem Blick näher betrachtet hatte, faßte ich denn Muth, verließ meinen Gasthof, und ging schräg gegenüber in das merkwürdige Haus. Man sagte mir, Herr Beethoven sei nicht zugegen. Das war mir gerade recht; denn ich gewann Zeit, um mich von Neuem zu sammeln. Da mir aber den Tag über noch viermal derselbe Bescheid, und zwar mit einem gewissen gesteigerten Tone gegeben ward, hielt ich diesen Tag für einen Unglückstag, und gab mismuthig meinen Besuch auf.

Als ich zu meinem Gasthof zurückwanderte, grüßte mir aus dem ersten Stocke desselben mein Engländer ziemlich leutselig entgegen.

„Haben Sie Beethoven gesehen?“ rief er mir zu.

„Noch nicht; er war nicht anzutreffen“, entgegnete ich, verwundert über mein abermaliges Zusammentreffen mit ihm. Auf der Treppe begegnete er mir, und nöthigte mich mit auffallender Freundlichkeit in sein Zimmer. „Mein Herr“, sagte er, „ich habe Sie heute schon fünf Mal in Beethoven's Haus gehen sehen. Ich bin schon viele Tage hier, und habe in diesem garstigen Hôtel Quartier genommen, um Beethoven nahe zu sein. Glauben Sie mir, es ist sehr schwer Beethoven zu sprechen; dieser Gentleman hat sehr viele Launen. Ich bin im Anfange sechs Mal zu ihm gegangen, und bin stets zurückgewiesen worden. Jetzt stehe ich sehr früh auf, und setze mich bis spät Abends an das Fenster, um zu sehen, wann Beethoven ausgeht. Der Gentleman scheint aber nie auszugehen.“

„So glauben Sie, Beethoven sei auch heute zu Hause gewesen, und habe mich abweisen lassen?“ rief ich bestürzt.

„Versteht sich, Sie und ich, wir sind abgewiesen. Und das ist mir sehr unangenehm, denn ich bin nicht gekommen, Wien kennen zu lernen, sondern Beethoven.“

Das war für mich eine sehr trübe Nachricht. Nichtsdestoweniger versuchte ich am andern Tage wieder mein Heil: jedoch abermals vergebens, — die Pforten des Himmels waren mir verschlossen.

Mein Engländer, der meine fruchtlosen Versuche stets mit der gespanntesten Aufmerksamkeit vom Fenster aus beobachtete, hatte nun auch durch Erkundigungen Sicherheit erhalten, daß Beethoven nicht auf die Straße heraus wohne. Er war sehr verdrießlich, aber grenzenlos beharrlich. — Dafür war meine Geduld bald verloren, denn ich hatte dazu wohl mehr Grund als er; eine Woche war allmählich verstrichen, ohne daß ich meinen Zweck erreichte, und die Einkünfte meiner Galopps erlaubten mir durchaus keinen langen Aufenthalt in Wien. Nach und nach begann ich zu verzweifeln.

Ich theilte meine Leiden dem Wirthe des Gasthofes mit. Dieser lächelte, und versprach mir den Grund meines Unglückes anzu-

geben, wenn ich gelobte, ihn nicht dem Engländer zu verrathen. Meinen Unstern ahnend that ich das verlangte Gelübde.

„Sehen Sie wohl", — sagte nun der ehrliche Wirth — „es kommen hier sehr viel Engländer her, um Herrn von Beethoven zu sehen und kennen zu lernen. Dieß verdrießt aber Herrn von Beethoven sehr, und er hat eine solche Wuth gegen die Zudringlichkeit dieser Herren, daß er es jedem Fremden rein unmöglich macht, vor ihn zu gelangen. Er ist ein sonderlicher Herr, und man muß ihm dieß verzeihen. Meinem Gasthofe ist dieß aber recht zuträglich, denn er ist gewöhnlich stark von Engländern besetzt, die durch die Schwierigkeit, Herrn Beethoven zu sprechen, genöthigt sind, länger, als es sonst der Fall sein würde, meine Gäste zu sein. Da Sie jedoch versprechen, mir diese Herren nicht zu verscheuchen, so hoffe ich ein Mittel ausfindig zu machen, wie Sie an Herrn Beethoven herankommen können."

Das war sehr erbaulich; ich kam also nicht zum Ziele, weil ich armer Teufel als Engländer passirte! O, meine Ahnung war gerechtfertigt; der Engländer war mein Verderben! — Augenblicklich wollte ich aus dem Gasthofe ziehen, denn jedenfalls wurde in Beethoven's Hause Jeder für einen Engländer gehalten, der hier logirte, und schon deßhalb war ich also im Bann. Dennoch hielt mich aber das Versprechen des Wirthes, daß er mir eine Gelegenheit verschaffen wollte, Beethoven zu sehen und zu sprechen, zurück. Der Engländer, den ich nun im Innersten verabscheute, hatte während dem allerhand Intriguen und Bestechungen angefangen, jedoch immer ohne Resultat.

So verstrichen wiederum mehrere fruchtlose Tage, während welcher der Ertrag meiner Galopps sichtlich abnahm, als mir endlich der Wirth vertraute, daß ich Beethoven nicht verfehlen könnte, wenn ich mich in einen gewissen Biergarten begeben wollte, wo dieser sich fast täglich zu einer bestimmten Stunde einzufinden pflege. Zugleich erhielt ich von meinem Rathgeber unfehlbare Nachweisungen über die Persönlichkeit des großen Meisters, die es mir möglich machen

sollten, ihn zu erkennen. Ich lebte auf und beschloß, mein Glück nicht auf morgen zu verschieben. Es war mir unmöglich, Beethoven beim Ausgehen anzutreffen, da er sein Haus stets durch eine Hinterthür verließ; somit blieb mir nichts übrig, als der Biergarten. Leider suchte ich den Meister aber sowohl an diesem, als an den nächstfolgenden zwei Tagen dort vergebens auf. Endlich am vierten, als ich wiederum zur bestimmten Stunde meine Schritte dem verhängnißvollen Biergarten zuwandte, mußte ich zu meiner Verzweiflung gewahr werden, daß mich der Engländer vorsichtig und bedächtig von fern verfolgte. Der Unglückliche, fortwährend an sein Fenster postirt, hatte es sich nicht entgehen lassen, daß ich täglich zu einer gewissen Zeit nach derselben Richtung hin ausging; dieß hatte ihn frappirt, und sogleich vermuthend, daß ich eine Spur entdeckt habe, Beethoven aufzusuchen, hatte er beschlossen, aus dieser meiner vermuthlichen Entdeckung Vortheil zu ziehen. Er erzählte mir alles dieß mit der größten Unbefangenheit, und erklärte zugleich, daß er mir überall hin folgen wollte. Vergebens war mein Bemühen, ihn zu hintergehen und glauben zu machen, daß ich einzig vorhabe, zu meiner Erholung einen gemeinen Biergarten zu besuchen, der viel zu unfashionabel sei, um von Gentleman's seines Gleichen beachtet zu werden: er blieb unerschütterlich bei seinem Entschlusse, und ich hatte mein Geschick zu verfluchen. Endlich versuchte ich Unhöflichkeit, und suchte ihn durch Grobheit von mir zu entfernen; weit davon aber, sich dadurch aufbringen zu lassen, begnügte er sich mit einem sanften Lächeln. Seine fixe Idee war: Beethoven zu sehen, — alles Übrige kümmerte ihn nicht.

Und in Wahrheit, diesen Tag sollte es geschehen, daß ich endlich zum ersten Male den großen Beethoven zu Gesicht bekam. Nichts vermag meine Hingerissenheit, zugleich aber auch meine Wuth zu schildern, als ich, an der Seite meines Gentleman's sitzend, den Mann sich nähern sah, dessen Haltung und Aussehen vollständig der Schilderung entsprachen, die mir mein Wirth von dem Äußern des Meisters entworfen hatte. Der lange, blaue Überrock, das verworrene, struppige

graue Haar, dazu aber die Mienen, der Ausdruck des Gesichts, wie sie nach einem guten Portrait lange meiner Einbildungskraft vorgeschwebt hatten. Hier war ein Irrthum unmöglich: im ersten Augenblicke hatte ich ihn erkannt! Mit schnellen, kurzen Schritten kam er an uns vorbei; Überraschung und Ehrfurcht fesselten meine Sinne.

Der Engländer verlor keine meiner Bewegungen; mit neugierigem Blicke beobachtete er den Ankömmling, der sich in die entfernteste Ecke des um diese Stunde noch unbesuchten Gartens zurückzog, Wein bringen ließ, und dann einige Zeit in einer nachdenkenden Stellung verblieb. Mein laut schlagendes Herz sagte mir: er ist es! Ich vergaß für einige Augenblicke meinen Nachbar, und betrachtete mit gierigem Auge und mit unsäglicher Bewegung den Mann, dessen Genius ausschließlich all' meine Gedanken und Gefühle beherrschte, seit ich gelernt zu denken und zu fühlen. Unwillkührlich begann ich leise vor mich hinzusprechen, und verfiel in eine Art von Monolog, der mit den nur zu bedeutsamen Worten schloß: „Beethoven, du bist es also, den ich sehe?"

Nichts entging meinem heillosen Nachbar, der, nahe zu mir herabgebeugt, mit verhaltenem Athem mein Flüstern belauscht hatte. Aus meiner tiefen Extase ward ich aufgeschreckt durch die Worte: „Yes! dieser Gentleman ist Beethoven! Kommen Sie, und stellen wir uns ihm sogleich vor!"

Voll Angst und Verdruß hielt ich den verwünschten Engländer bei'm Arme zurück.

„Was wollen Sie thun?" rief ich, — „wollen Sie uns kompromittiren — hier an diesem Orte — so ganz ohne alle Beobachtung der Schicklichkeit?"

„O" — entgegnete er — „dieß ist eine vortreffliche Gelegenheit, wir werden nicht leicht eine bessere finden."

Damit zog er eine Art von Notenheft aus der Tasche, und wollte direkt auf den Mann im blauen Überrocke losgehen. Außer

mir erfaßte ich den Unsinnigen bei den Rockschößen, und rief ihm mit Heftigkeit zu: „Sind Sie des Teufels?"

Dieser Vorgang hatte die Aufmerksamkeit des Fremden auf sich gezogen. Mit einem peinlichen Gefühle schien er zu errathen, daß er der Gegenstand unserer Aufregung sei, und nachdem er hastig sein Glas geleert, erhob er sich, um fortzugehen. Kaum hatte dieß aber der Engländer gewahrt, als er sich mit solcher Gewalt von mir losriß, daß er mir einen seiner Rockschöße in der Hand zurückließ, und sich Beethoven in den Weg warf. Dieser suchte ihm auszuweichen; der Nichtswürdige kam ihm aber zuvor, machte ihm eine herrliche Verbeugung nach den Regeln der neuesten englischen Mode, und redete ihn folgendermaßen an:

„Ich habe die Ehre mich dem sehr berühmten Kompositeur und sehr ehrenwerthen Herrn Beethoven vorzustellen."

Er hatte nicht nöthig, mehr hinzuzufügen, denn nach den ersten Worten schon hatte Beethoven, nachdem er einen Blick auf mich geworfen, sich mit einem eiligen Seitensprunge abgewandt, und war mit Blitzesschnelle aus dem Garten verschwunden. Nichtsdestoweniger war der unerschütterliche Britte eben im Begriff, dem Entflohenen nachzulaufen, als ich mich in wüthender Bewegung an den letzten seiner Rockschöße anhing. Einigermaßen verwundert hielt er an, und rief mit seltsamem Tone:

„Goddam! dieser Gentleman ist würdig, Engländer zu sein! Er ist gar ein großer Mann, und ich werde nicht säumen, seine Bekanntschaft zu machen."

Ich blieb versteinert; dieses schauderhafte Abenteuer vernichtete mir alle Hoffnung, den heißesten Wunsch meines Herzens erfüllt zu sehen!

In der That wurde mir begreiflich, daß von nun an jeder Schritt, mich Beethoven auf eine gewöhnliche Art zu nähern, vollkommen fruchtlos geworden sei. Bei meinen gänzlich zerrütteten Vermögenszuständen hatte ich mich nur noch zu entscheiden, ob ich augenblicklich

unverrichteter Dinge meine Heimfahrt antreten, oder einen letzten verzweifelten Schritt thun sollte, mich an mein Ziel zu bringen. Bei dem ersten Gedanken schauderte ich bis in das Innerste meiner Seele. Wer mußte, so nah' an den Pforten des höchsten Heiligthumes, diese für immer sich schließen sehen, ohne nicht in Vernichtung zu fallen! Ehe ich also das Heil meiner Seele aufgab, wollte ich noch einen Verzweiflungsschritt thun. Welcher Schritt aber war es, welcher Weg, den ich gehen sollte? Lange konnte ich nichts Durchgreifendes ersinnen. Ach, all' mein Bewußtsein war gelähmt; nichts bot sich meiner aufgeregten Einbildungskraft dar, als die Erinnerung dessen, was ich erleben mußte, als ich den Rockschoß des entsetzlichen Engländers in den Händen hielt. Beethoven's Seitenblick auf mich Unglückseligen in dieser furchtbaren Katastrophe war mir nicht entgangen; ich fühlte, was dieser Blick zu bedeuten hatte: er hatte mich zum Engländer gemacht!

Was nun beginnen, um den Argwohn des Meisters zu enttäuschen? Alles kam darauf an, ihn wissen zu lassen, daß ich eine einfache deutsche Seele sei, voll irdischer Armuth, aber überirdischem Enthusiasmus.

So entschied ich mich denn endlich, mein Herz auszuschütten, zu schreiben. Dieß geschah. Ich schrieb; erzählte kurz meine Lebensgeschichte, wie ich zum Musiker geworden war, wie ich ihn anbetete, wie ich ihn einmal hätte kennen lernen wollen, wie ich zwei Jahre opferte, mir einen Namen als Galopp-Komponist zu machen, wie ich meine Pilgerfahrt antrat und vollendete, welche Leiden der Engländer über mich brachte, und welche grausame Lage gegenwärtig die meinige sei. Indem ich bei dieser Aufzählung meiner Leiden mein Herz sich merklich erleichtern fühlte, verfiel ich in der Wohllust dieses Gefühles sogar in einen gewissen Grad von Vertraulichkeit; ich flocht meinem Briefe ganz freimüthige und ziemlich starke Vorwürfe ein über die ungerechte Grausamkeit des Meisters, mit der ich Ärmster von ihm behandelt ward. Mit wahrhafter Begeisterung schloß ich endlich diesen

Brief; es flimmerte mir vor den Augen, als ich die Adresse: „An Herrn Ludwig van Beethoven" — schrieb. Ich sprach noch ein stilles Gebet, und gab diesen Brief selbst in Beethoven's Hause ab.

Als ich voll Enthusiasmus zu meinem Hôtel zurückkehrte, o Himmel! — wer brachte mir auch da wieder den furchtbaren Engländer vor meine Augen! Von seinem Fenster aus hatte er auch diesen meinen letzten Gang beobachtet; er hatte in meinen Mienen die Freude der Hoffnung gelesen, und das war genug, um mich wiederum seiner Macht verfallen zu lassen. Wirklich hielt er mich auf der Treppe an mit der Frage: „Gute Hoffnung? Wann werden wir Beethoven sehen?"

„Nie, nie!" — schrie ich in Verzweiflung — „Sie will Beethoven nie im Leben wieder sehen! Lassen Sie mich, Entsetzlicher, wir haben nichts gemein!"

„Sehr wohl haben wir gemein" — entgegnete er kaltblütig — „wo ist mein Rockschoß, Sir? Wer hat Sie autorisirt, mir ihn gewaltsam zu entwenden? Wissen Sie, daß Sie Schuld sind an dem Benehmen Beethoven's gegen mich? Wie konnte er es konvenable finden, sich mit einem Gentleman einzulassen, der nur Einen Rockschoß hatte!"

Außer mir, diese Schuld auf mich gewälzt zu sehen, rief ich: „Herr, den Rockschoß sollen Sie zurück haben; mögen Sie ihn schamvoll zum Andenken aufbewahren, wie Sie den großen Beethoven beleidigten, und einen armen Musiker in das Verderben stürzten! Leben Sie wohl, mögen wir uns nie wieder sehen!"

Er suchte mich zurückzuhalten und zu beruhigen, indem er mich versicherte, daß er noch sehr viele Röcke im besten Zustande besitze; ich solle ihm nur sagen, wann uns Beethoven empfangen wollte? — Rastlos stürmte ich aber hinauf zu meinem fünften Stock; da schloß ich mich ein und erwartete Beethoven's Antwort.

Wie aber soll ich beschreiben, was in mir, was um mich vorging, als ich wirklich in der nächsten Stunde ein kleines Stück Notenpapier erhielt, auf welchem mit flüchtiger Hand geschrieben stand:

„Entschuldigen Sie, Herr R...., wenn ich Sie bitte, mich erst morgen Vormittag zu besuchen, da ich heute beschäftigt bin, ein Packet Musikalien auf die Post zu liefern. Morgen erwarte ich Sie. Beethoven."

Zuerst sank ich auf meine Kniee und dankte dem Himmel für diese außerordentliche Huld; meine Augen trübten sich mit den inbrünstigsten Thränen. Endlich brach aber mein Gefühl in wilde Lust aus; ich sprang auf, und wie ein Rasender tanzte ich in meinem kleinen Zimmer umher. Ich weiß nicht recht, was ich tanzte, nur entsinne ich mich, daß ich zu meiner großen Scham plötzlich inne ward, wie ich einen meiner Galopps dazu pfiff. Diese betrübende Entdeckung brachte mich wieder zu mir selbst. Ich verließ mein Stübchen, den Gasthof, und stürzte freudetrunken in die Straßen Wien's.

Mein Gott, meine Leiden hatten mich ganz vergessen gemacht, daß ich in Wien sei. Wie entzückte mich das heitere Treiben der Bewohner dieser Kaiserstadt. Ich war in einem begeisterten Zustande, und sah Alles mit begeisterten Augen. Die etwas oberflächliche Sinnlichkeit der Wiener dünkte mich frische Lebenswärme; ihre leichtsinnige und nicht sehr unterscheidende Genußsucht galten mir für natürliche und offene Empfänglichkeit für alles Schöne. Ich erforschte die fünf täglichen Theaterzettel. Himmel! Da erblickte ich auf dem einen angezeigt: Fidelio, Oper von Beethoven.

Ich mußte in das Theater, und mochten die Einkünfte meiner Galopps noch so sehr zusammengeschmolzen sein. Als ich im Parterre ankam, begann soeben die Ouvertüre. Es war dieß die Umarbeitung der Oper, die früher unter dem Titel: Leonore, zur Ehre des tiefsinnigen Wiener Publikums durchgefallen war. Auch in dieser zweiten Gestalt hatte ich die Oper noch nirgends aufführen hören; man denke sich also das Entzücken, welches ich empfand, als ich das herrliche Neue hier zum ersten Male vernahm! Ein sehr junges Mädchen gab die Leonore; diese Sängerin schien sich aber schon in so früher Jugend mit dem Genius Beethoven's vermählt zu haben. Mit welcher Gluth,

mit welcher Poesie, wie tief erschütternd stellte sie dieß außerordentliche Weib dar! Sie nannte sich Wilhelmine Schröder. Sie hat sich das hohe Verdienst erworben, Beethoven's Werk dem deutschen Publikum erschlossen zu haben; denn wirklich sah ich an diesem Abende selbst die oberflächlichen Wiener vom gewaltigsten Enthusiasmus ergriffen. Mir für mein Theil war der Himmel geöffnet; ich war verklärt und betete den Genius an, der mich — gleich Florestan — aus Nacht und Ketten in das Licht und die Freiheit geführt hatte.

Ich konnte die Nacht nicht schlafen. Was ich soeben erlebt, und was mir morgen bevorstand, war zu groß und überwältigend, als daß ich es ruhig hätte in einen Traum mit übertragen können. Ich wachte, ich schwärmte und bereitete mich, vor Beethoven zu erscheinen. — Endlich erschien der neue Tag; mit Ungeduld erwartete ich die zum Morgenbesuch schickliche Stunde; — auch sie schlug, und ich brach auf. Mir stand das wichtigste Ereigniß meines Lebens bevor: von diesem Gedanken war ich erschüttert.

Aber noch sollte ich eine furchtbare Prüfung überstehen.

Mit großer Kaltblütigkeit an die Hausthüre Beethoven's gelehnt, erwartete mich mein Dämon, — der Engländer! — Der Unselige hatte alle Welt, somit endlich auch den Wirth unseres Gasthofes bestochen; dieser hatte die offenen Zeilen Beethoven's an mich früher, als ich selbst, gelesen, und den Inhalt derselben an den Britten verrathen.

Ein kalter Schweiß überfiel mich bei diesem Anblick; alle Poesie, alle himmlische Aufregung schwand mir dahin: ich war wieder in seiner Gewalt.

„Kommen Sie", begann der Unglückliche: „stellen wir uns Beethoven vor!"

Erst wollte ich mir mit einer Lüge helfen, und vorgeben, daß ich gar nicht auf dem Wege zu Beethoven sei. Allein er benahm mir bald alle Möglichkeit zur Ausflucht; denn mit großer Offenherzigkeit machte er mich damit bekannt, wie er hinter mein Geheimniß gekommen

war, und erklärte, mich nicht eher verlassen zu wollen, als bis wir von Beethoven zurückkämen. Ich versuchte erst in Güte, ihn von seinem Vorhaben abzubringen — umsonst! Ich gerieth in Wuth — umsonst! Endlich hoffte ich mich ihm durch die Schnelligkeit meiner Füße zu entziehen; wie ein Pfeil flog ich die Treppen hinan, und riß wie ein Rasender an der Klingel. Ehe aber noch geöffnet wurde, war der Gentleman bei mir, ergriff die Flügel meines Rockes und sagte: „Entfliehen Sie mir nicht! Ich habe ein Recht an Ihren Rockschoß; ich will Sie daran halten, bis wir vor Beethoven stehen."

Entsetzt wandte ich mich um, suchte mich ihm zu entreißen, ja, ich fühlte mich versucht, gegen den stolzen Sohn Brittaniens mich mit Thätlichkeiten zu vertheidigen: — da ward die Thüre geöffnet. Die alte Aufwärterin erschien, zeigte ein finsteres Gesicht, als sie uns in unserer sonderbaren Situation erblickte, und machte Miene, die Thüre sogleich wieder zu schließen. In der Angst rief ich laut meinen Namen, und betheuerte, von Herrn Beethoven eingeladen worden zu sein.

Noch war die Alte zweifelhaft, denn der Anblick des Engländers schien ihr ein gerechtes Bedenken zu erwecken, als durch ein Ungefähr auf einmal Beethoven selbst an der Thüre seines Kabinetes erschien. Diesen Moment benutzend trat ich schnell ein, und wollte auf den Meister zu, um mich zu entschuldigen. Zugleich zog ich aber den Engländer mit herein, denn dieser hielt mich noch fest. Er führte seinen Vorsatz aus, und ließ mich erst los, als wir vor Beethoven standen. Ich verbeugte mich, und stammelte meinen Namen; wiewohl er diesen jedenfalls nicht verstand, schien er doch zu wissen, daß ich der sei, der ihm geschrieben hatte. Er hieß mich in sein Zimmer eintreten, und ohne sich um Beethoven's verwunderungsvollen Blick zu bekümmern, schlüpfte mein Begleiter mir eiligst nach.

Hier war ich — im Heiligthum; die gräßliche Verlegenheit aber, in welche mich der heillose Britte gebracht hatte, raubte mir alle wohlthätige Besinnung, die mir nöthig war, um meines Glückes würdig zu genießen. An und für sich war Beethoven's äußere Er-

scheinung keineswegs dazu gemacht, angenehm und behaglich zu wirken. Er war in ziemlich unordentlicher Hauskleidung, trug eine rothe wollene Binde um den Leib; lange, starke graue Haare lagen unordentlich um seinen Kopf herum, und seine finstere, unfreundliche Miene vermochte durchaus nicht meine Verlegenheit zu heben. Wir setzten uns an einem Tische nieder, der voll Papiere und Federn lag.

Es herrschte unbehagliche Stimmung, Keiner sprach. Augenscheinlich war Beethoven verstimmt, Zwei für Einen empfangen zu haben.

Endlich begann er, indem er mit rauher Stimme frug: „Sie kommen von L...?"

Ich wollte antworten; er aber unterbrach mich; indem er einen Bogen Papier nebst einem Bleistift bereit legte, fügte er hinzu: „Schreiben Sie, ich höre nicht".

Ich wußte von Beethoven's Taubheit, und hatte mich darauf vorbereitet. Nichtsdestoweniger fuhr es mir wie ein Stich durch das Herz, als ich von dieser rauhen, gebrochenen Stimme hörte: „Ich höre nicht!" — Freudenlos und arm in der Welt zu stehen; die einzige Erhebung in der Macht der Töne zu wissen, und sagen zu müssen: ich höre nicht! — Im Moment kam ich in mir zum vollkommenen Verständniß über Beethoven's äußere Erscheinung, über den tiefen Gram auf seinen Wangen, über den düsteren Unmuth seines Blickes, über den verschlossenen Trotz seiner Lippen: — *er hörte nicht!* —

Verwirrt und ohne zu wissen, was? schrieb ich eine Bitte um Entschuldigung und eine kurze Erklärung der Umstände auf, die mich in der Begleitung des Engländers erscheinen ließen. Dieser saß während dem stumm und befriedigt Beethoven gegenüber, der, nachdem er meine Zeilen gelesen, sich ziemlich heftig zu ihm wandte, mit der Frage, was er von ihm wünsche?

„Ich habe die Ehre ..." — entgegnete der Britte.

„Ich verstehe Sie nicht!" — rief Beethoven ihn hastig unter-

brechend; — „ich höre nicht, und kann auch nicht viel sprechen. Schreiben Sie auf, was Sie von mir wollen."

Der Engländer sann einen Augenblick ruhig nach, zog dann sein zierliches Musikheft aus der Tasche, und sagte zu mir: „Es ist gut. Schreiben Sie: ich bitte Herrn Beethoven, meine Komposition zu sehen; wenn ihm eine Stelle darin nicht gefällt, wird er die Güte haben, ein Kreuz dabei zu machen."

Ich schrieb wörtlich sein Verlangen auf, in der Hoffnung, ihn nun los zu werden; und so kam es auch. Nachdem Beethoven gelesen, legte er mit einem sonderbaren Lächeln die Komposition des Engländers auf den Tisch, nickte kurz und sagte: „Ich werde es schicken". —

Damit war mein Gentleman sehr zufrieden, stand auf, machte eine besonders herrliche Verbeugung und empfahl sich. — Ich athmete tief auf: — er war fort.

Nun erst fühlte ich mich im Heiligthum. Selbst Beethoven's Züge heiterten sich deutlich auf; er blickte mich einen Augenblick ruhig an, und begann dann:

„Der Britte hat Ihnen viel Ärger gemacht?" sagte er; „trösten Sie sich mit mir; diese reisenden Engländer haben mich schon bis auf das Blut geplagt. Sie kommen heute, einen armen Musiker zu sehen, wie morgen ein seltenes Thier. Es thut mir leid um Sie, daß ich Sie mit jenem verwechselt habe. — Sie schrieben mir, daß Sie mit meinen Kompositionen zufrieden wären. Das ist mir lieb, denn ich rechne jetzt nur wenig darauf, daß meine Sachen den Leuten gefallen."

Diese Vertraulichkeit in seiner Anrede benahm mir bald alle lästige Befangenheit; ein Freudenschauer durchbebte mich bei diesen einfachen Worten. Ich schrieb, daß ich wahrlich nicht der Einzige sei, der von so glühendem Enthusiasmus für jede seiner Schöpfungen erfüllt wäre, daß ich nichts sehnlicher wünschte, als z. B. meiner Vaterstadt das Glück verschaffen zu können, Ihn einmal in ihrer Mitte zu sehen; er würde sich dann überzeugen, welche Wirkung dort seine Werke auf das gesammte Publikum hervorbrächten.

„Ich glaube wohl", — erwiderte Beethoven, — „daß meine Kompositionen im nördlichen Deutschland mehr ansprechen. Die Wiener ärgern mich oft; sie hören täglich zu viel schlechtes Zeug, als daß sie immer aufgelegt sein sollten, mit Ernst an etwas Ernstes zu gehen."

Ich wollte dem widersprechen, und führte an, daß ich gestern der Aufführung des „Fidelio" beigewohnt hätte, welche das Wiener Publikum mit dem offensten Enthusiasmus aufgenommen habe.

„Hm, hm!" brummte der Meister „der Fidelio! — Ich weiß aber, daß die Leutchen jetzt nur aus Eitelkeit in die Hände klatschen, denn sie reden sich ein, daß ich in der Umarbeitung dieser Oper nur ihrem Rathe gefolgt sei. Nun wollen sie mir die Mühe vergelten, und rufen bravo! Es ist ein gutmüthiges Volk und nicht gelehrt; ich bin darum lieber bei ihnen, als bei gescheidten Leuten. — Gefällt Ihnen jetzt der Fidelio?"

Ich berichtete von dem Eindrucke, den die gestrige Vorstellung auf mich gemacht hatte, und bemerkte, daß durch die hinzugefügten Stücke das Ganze auf das Herrlichste gewonnen habe.

„Ärgerliche Arbeit!" entgegnete Beethoven: „Ich bin kein Opernkomponist, wenigstens kenne ich kein Theater in der Welt, für das ich gern wieder eine Oper schreiben möchte! Wenn ich eine Oper machen wollte, die nach meinem Sinne wäre, würden die Leute davon laufen; denn da würde nichts von Arien, Duetten, Terzetten und all dem Zeuge zu finden sein, womit sie heut' zu Tage die Opern zusammenflicken, und was ich dafür machte, würde kein Sänger singen und kein Publikum hören wollen. Sie kennen alle nur die glänzende Lüge, brillanten Unsinn und überzuckerte Langeweile. Wer ein wahres musikalisches Drama machte, würde für einen Narren angesehen werden, und wäre es auch in der That, wenn er so etwas nicht für sich selbst behielte, sondern es vor die Leute bringen wollte."

„Und wie würde man zu Werke gehen müssen" — frug ich erhitzt, — „um ein solches musikalisches Drama zu Stande zu bringen?"

„Wie es Shakespeare machte, wenn er seine Stücke schrieb", war die fast heftige Antwort. Dann fuhr er fort: „Wer es sich darum zu thun sein lassen muß, Frauenzimmern mit passabler Stimme allerlei bunten Tand anzupassen, durch den sie bravi und Händeklatschen bekommen, der sollte Pariser Frauenschneider werden, aber nicht dramatischer Komponist. — Ich für mein Theil bin nun einmal zu solchen Späßen nicht gemacht. Ich weiß recht wohl, daß die gescheidten Leute deßhalb meinen, ich verstünde mich allenfalls auf die Instrumentalmusik, in der Vokalmusik würde ich aber nie zu Hause sein. Sie haben Recht, da sie unter Vokalmusik nur Opernmusik verstehen; und dafür, daß ich in diesem Unsinne heimisch würde, bewahre mich der Himmel!"

Ich erlaubte mir hier zu fragen, ob er wirklich glaube, daß Jemand nach Anhörung seiner „Adelaide" ihm den glänzendsten Beruf auch zur Gesangsmusik abzusprechen wagen würde?

„Nun", entgegnete er nach einer kleinen Pause, — „die Adelaide und dergleichen sind am Ende Kleinigkeiten, die den Virtuosen von Profession zeitig genug in die Hände fallen, um ihnen als Gelegenheit zu dienen, ihre vortrefflichen Kunststückchen anbringen zu können. Warum sollte aber die Vokalmusik nicht ebenso gut als die Instrumentalmusik einen großen, ernsten Genre bilden können, der zumal bei der Ausführung von dem leichtsinnigen Sängervolke ebenso respektirt würde, als es meinetwegen bei einer Symphonie vom Orchester gefordert wird? Die menschliche Stimme ist einmal da. Ja, sie ist sogar ein bei weitem schöneres und edleres Ton-Organ als jedes Instrument des Orchesters. Sollte man sie nicht ebenso selbstständig in Anwendung bringen können, wie dieses? Welche ganz neuen Resultate würde man nicht bei diesem Verfahren gewinnen! Denn gerade der seiner Natur nach von der Eigenthümlichkeit der Instrumente gänzlich verschiedene Charakter der menschlichen Stimme würde besonders herauszuheben und festzuhalten sein, und die mannigfachsten Kombinationen erzeugen lassen. In den Instrumenten repräsentiren sich die Urorgane der Schöpfung und der Natur; das was sie ausdrücken,

kann nie klar bestimmt und festgesetzt werden, denn sie geben die Urgefühle selbst wieder, wie sie aus dem Chaos der ersten Schöpfung hervorgingen, als es selbst vielleicht noch nicht einmal Menschen gab, die sie in ihr Herz aufnehmen konnten. Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; diese repräsentirt das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung. Ihr Charakter ist somit beschränkt, aber bestimmt und klar. Man bringe nun diese beiden Elemente zusammen, man vereinige sie! Man stelle den wilden, in das Unendliche hinausschweifenden Urgefühlen, repräsentirt von den Instrumenten, die klare, bestimmte Empfindung des menschlichen Herzens entgegen, repräsentirt von der Menschenstimme. Das Hinzutreten dieses zweiten Elementes wird wohlthuend und schlichtend auf den Kampf der Urgefühle wirken, wird ihrem Strome einen bestimmten, vereinigten Lauf geben; das menschliche Herz selbst aber wird, indem es jene Urempfindungen in sich aufnimmt, unendlich erkräftigt und erweitert, fähig sein, die frühere unbestimmte Ahnung des Höchsten, zum göttlichen Bewußtsein umgewandelt, klar in sich zu fühlen."

Hier hielt Beethoven wie erschöpft einige Augenblicke an. Dann fuhr er mit einem leichten Seufzer fort: „Freilich stößt man bei dem Versuch zur Lösung dieser Aufgabe auf manchen Übelstand; um singen zu lassen braucht man der Worte. Wer aber wäre im Stande, die Poesie in Worte zu fassen, die einer solchen Vereinigung aller Elemente zu Grunde liegen würde? Die Dichtung muß da zurückstehen, denn die Worte sind für diese Aufgabe zu schwache Organe. — — Sie werden bald eine neue Komposition von mir kennen lernen, die Sie an das erinnern wird, worüber ich mich jetzt ausließ. Es ist dieß eine Symphonie mit Chören. Ich mache Sie darauf aufmerksam, wie schwer es mir dabei ward, dem Übelstand der Unzulänglichkeit der zu Hülfe gerufenen Dichtkunst abzuhelfen. Ich habe mich endlich entschlossen, die schöne Hymne unsers Schiller's „an die Freude" zu benützen; es ist diese jedenfalls eine edle und erhebende Dichtung, wenn auch weit entfernt davon, das auszusprechen,

was allerdings in diesem Falle keine Verse der Welt aussprechen können."

Noch heute kann ich das Glück kaum fassen, das mir dadurch zu Theil ward, daß mir Beethoven selbst durch diese Andeutungen zum vollen Verständniß seiner riesenhaften letzten Symphonie verhalf, die damals höchstens eben erst vollendet, Keinem aber noch bekannt war. Ich drückte ihm meinen begeistertsten Dank für diese gewiß seltene Herablassung aus. Zugleich äußerte ich die entzückende Überraschung, die er mir mit der Nachricht bereitet hatte, daß man dem Erscheinen eines neuen großen Werkes von seiner Komposition entgegensehen dürfe. Mir waren die Thränen in die Augen getreten, — ich hätte vor ihm niederknieen mögen.

Beethoven schien meine gerührte Aufregung zu gewahren. Er sah mich halb wehmüthig, halb spöttisch lächelnd an, als er sagte: „Sie können mich vertheidigen, wenn von meinem neuen Werke die Rede sein wird. Gedenken Sie mein: — die klugen Leute werden mich für verrückt halten, wenigstens dafür ausschreien. Sie sehen aber wohl, Herr R...., daß ich gerade noch kein Wahnsinniger bin, wenn ich sonst auch unglücklich genug dazu wäre. — Die Leute verlangen von mir, ich soll schreiben, wie sie sich einbilden, daß es schön und gut sei; sie bedenken aber nicht, daß ich armer Tauber meine ganz eigenen Gedanken haben muß, — daß es mir nicht möglich sein kann, anders zu komponiren, als ich fühle. Und daß ich ihre schönen Sachen nicht denken und fühlen kann" — setzte er ironisch hinzu — „das ist ja eben mein Unglück!"

Damit stand er auf, und schritt mit schnellen, kurzen Schritten durch das Zimmer. Tief bis in das Innerste ergriffen, wie ich war, stand ich ebenfalls auf; — ich fühlte, daß ich zitterte. Unmöglich wäre es mir gewesen, weder durch Pantomimen noch durch Schrift eine Unterhaltung fortzusetzen. Ich ward mir bewußt, daß jetzt der Punkt gekommen war, auf dem mein Besuch dem Meister lästig werden konnte. Ein tief gefühltes Wort des Dankes und des Abschiedes auf-

zuschreiben schien mir zu nüchtern; ich begnügte mich, meinen Hut zu ergreifen, vor Beethoven hinzutreten, und ihn in meinem Blicke lesen zu lassen, was in mir vorging.

Er schien mich zu verstehen. „Sie wollen fort?" frug er. „Werden Sie noch einige Zeit in Wien bleiben?"

Ich schrieb ihm auf, daß ich mit dieser Reise nichts beabsichtigt hätte, als ihn kennen zu lernen; daß, da er mich gewürdigt habe, mir eine so außerordentliche Aufnahme zu gewähren, ich überglücklich sei, mein Ziel als erreicht anzusehen, und morgen wieder zurückwandern würde.

Lächelnd erwiderte er: „Sie haben mir geschrieben, auf welche Art Sie sich das Geld zu dieser Reise verschafft haben: — Sie sollten in Wien bleiben und Galopps machen, — hier gilt die Waare viel."

Ich erklärte, daß es für mich nun damit aus sei, da ich nichts wüßte, was mir wieder eines ähnlichen Opfers werth erscheinen könnte.

„Nun, nun!" entgegnete er, „das findet sich! Ich alter Narr würde es auch besser haben, wenn ich Galopps machte; wie ich es bis jetzt treibe, werde ich immer darben. — Reisen Sie glücklich" — fuhr er fort — „gedenken Sie mein, und trösten Sie sich in allen Widerwärtigkeiten mit mir."

Gerührt und mit Thränen in den Augen wollte ich mich empfehlen, da rief er mir noch zu: „Halt! Fertigen wir den musikalischen Engländer ab! Laßt sehen, wo die Kreuze hinkommen sollen!"

Damit ergriff er das Musikheft des Britten, und sah es lächelnd flüchtig durch; sodann legte er es sorgfältig wieder zusammen, schlug es in einen Bogen Papier ein, ergriff eine dicke Notenfeder und zeichnete ein kolossales Kreuz quer über den ganzen Umschlag. Darauf überreichte er es mir mit den Worten: „Stellen Sie dem Glücklichen gefälligst sein Meisterwerk zu! Er ist ein Esel, und doch beneide ich ihn um seine langen Ohren! — — Leben Sie wohl, mein Lieber, und behalten Sie mich lieb!"

Somit entließ er mich. Erschüttert verließ ich sein Zimmer und das Haus.

* * *

Im Hôtel traf ich den Bedienten des Engländers an, wie er die Koffer seines Herrn im Reisewagen zurecht packte. Also auch sein Ziel war erreicht; ich mußte gestehen, daß auch er Ausdauer bewiesen hatte. Ich eilte in mein Zimmer, und machte mich ebenfalls fertig, mit dem morgenden Tage meine Fußwanderschaft zurück anzutreten. Laut mußte ich auflachen, als ich das Kreuz auf dem Umschlage der Komposition des Engländers betrachtete. Dennoch war dieses Kreuz ein Andenken Beethoven's, und ich gönnte es dem bösen Dämon meiner Pilgerfahrt nicht. Schnell war mein Entschluß gefaßt. Ich nahm den Umschlag ab, suchte meine Galopps hervor, und schlug sie in diese verdammende Hülle ein. Dem Engländer ließ ich seine Komposition ohne Umschlag zustellen, und begleitete sie mit einem Briefchen, in welchem ich ihm meldete, daß Beethoven ihn beneide und erklärt habe, nicht zu wissen, wo er da ein Kreuz anbringen solle.

Als ich den Gasthof verließ, sah ich meinen unseligen Genossen in den Wagen steigen.

„Leben Sie wohl!" rief er mir zu: „Sie haben mir große Dienste geleistet. Es ist mir lieb, Herrn Beethoven kennen gelernt zu haben. — Wollen Sie mit mir nach Italien?"

„Was suchen Sie dort?" — frug ich dagegen.

„Ich will Herrn Rossini kennen lernen, denn er ist ein sehr berühmter Komponist."

„Glück zu!" — rief ich: — „Ich kenne Beethoven; für mein Leben habe ich somit genug!"

Wir trennten uns. Ich warf noch einen schmachtenden Blick nach Beethoven's Haus, und wanderte dem Norden zu, in meinem Herzen erhoben und veredelt.

## 2.

# Ein Ende in Paris.

Wir haben ihn soeben beerdigt. Es war kaltes, trübes Wetter und wir waren ihrer nur wenig. Der Engländer war auch dabei; er will ihm einen Denkstein setzen lassen, — es wäre besser, er bezahlte seine Schulden.

Es war ein trauriges Geschäft. Die erste frische Winterluft hemmte den Athem; — Keiner konnte sprechen und die Leichenrede blieb aus. Nichtsdestoweniger sollt Ihr aber wissen, daß der, den wir begruben, ein guter Mensch und braver deutscher Musiker war. Er hatte ein weiches Herz und weinte beständig, wenn man die armen Pferde in den Straßen von Paris peinigte. Er war sanfter Gemüthsart und ward nie aufgebracht, wenn ihn die Gamins von den engen Trottoirs herunterstießen. Leider aber hatte er ein zartes künstlerisches Gewissen, war ehrgeizig, ohne Talent für die Intrigue, und hatte in seiner Jugend einmal Beethoven gesehen, was ihm den Kopf dermaßen verdrehte, daß er sich unmöglich in Paris zurecht finden konnte.

Es ist stark über ein Jahr her, daß ich eines Tages im Palais royal einen großen, wunderschönen Hund von neufundländischer Race im Bassin sich baden sah. Ein Hundeliebhaber, wie ich bin,

sah ich dem schönen Thiere zu, welches endlich das Bassin verließ, und dem Rufe eines Menschen folgte, der anfänglich lediglich nur als Besitzer dieses Hundes meine Aufmerksamkeit auf sich zog. Der Mensch war bei weitem nicht so schön anzusehen, als der Hund; er war reinlich, aber, Gott weiß! nach welcher Provinzialmode gekleidet. Doch fielen mir seine Züge auf; bald erinnerte ich mich deutlich, sie bereits gekannt zu haben; — das Interesse für den Hund ließ nach — ich stürzte meinem alten Freunde R . . . in die Arme.

Wir waren froh, uns wieder zu haben; er verging vor Rührung. Ich führte ihn nach dem Café de la rotonde; ich trank Thee mit Rum — er Kaffee mit Thränen.

„Aber um Alles in der Welt" — begann ich endlich — „was kann Dich nach Paris führen? Dich, den geräuschlosen Musiker aus dem fünften Stocke einer deutschen Provinzgasse?"

„Mein Freund", — erwiderte er — „nenne es die überirdische Leidenschaft, zu erfahren, wie es sich in einem Pariser au sixième lebt, oder die weltliche Begierde, zu versuchen, ob ich nicht zum deuxième, oder gar zum premier herabsteigen könnte, — noch bin ich mir nicht vollkommen klar darüber. Vor allen Dingen konnte ich mich nicht enthalten, mich aus dem Misere der deutschen Provinzen zu reißen, und, ohne das jedenfalls bei weitem erhabenere der deutschen Hauptstädte zu kosten, mich geradezu auf den Hauptplatz der Welt zu werfen, wo die Kunst aller Nationen in einen Brennpunkt zusammenströmt, wo die Künstler jeder Nation Anerkennung finden, wo auch ich hoffe, die geringe Portion von Ehrgeiz, die mir der Himmel — wahrscheinlich aus Versehen — in's Herz gelegt, befriedigt zu sehen."

„Dein Ehrgeiz ist natürlich" — versetzte ich, — „und ich verzeihe Dir ihn, wenngleich er mich gerade an Dir Wunder nimmt. Laß uns zuvörderst sehen, mit welchen Mitteln Du Dein ehrgeiziges Bestreben zu unterhalten gedenkst. Wie viel Geld beziehst Du jährlich? — Erschrick nicht! — Ich weiß, daß Du ein armer Teufel warest, und daß hier nicht von Renten die Rede sein kann, versteht

sich von selbst. Nothwendig aber muß ich annehmen, daß Du entweder in der Loterie Geld gewonnen haben mußt, oder eine so thätige Protektion irgend eines reichen Gönners oder Verwandten genießest, daß Du wenigstens für zehn Jahre mit einem passablen Jahrgehalt versehen bist."

„So seht Ihr närrischen Leute nun die Dinge an!" entgegnete mein Freund mit gutmüthigem Lächeln, nachdem er sich von seinem ersten Schrecken erholt hatte. „Dergleichen prosaische Nebendinge treten Euch sogleich als Hauptumstände in die Augen! Nichts von alledem, theuerster Freund! — Ich bin arm, in wenigen Wochen sogar ohne Sou. Was aber thut das? Man hat mich versichert, ich habe Talent: — habe ich mir denn nun etwa Tunis ausgewählt, um es geltend zu machen? Nein, ich bin nach Paris gegangen! Hier werde ich nächstens erfahren, ob man mich betrogen hat, als man mir Talent zusprach, oder ob ich wirklich welches besitze. Im ersten Falle werde ich schnell und willig enttäuscht sein, und klar über mich selbst, ruhig nach meinem heimathlichen Stübchen zurückwandern. Im zweiten Falle aber werde ich in Paris mein Talent schneller und besser bezahlt bekommen, als irgendwo in der Welt. — O, lächle nicht, und versuche lieber, mir einen gegründeten Einwurf zu thun!"

„Bester" — versetzte ich — „ich lächle nicht mehr; denn in diesem Moment durchzuckt mich ein wehmüthiges Gefühl, das mir eine tiefe Bekümmerniß um Dich und Deinen schönen Hund hervorbringt. Ich weiß, daß, wenn Du auch mäßig bist, Deine vortreffliche Bestie jedoch viel fressen wird. Du willst Dich und ihn mit Deinem Talente ernähren? — Das ist schön, denn Selbsterhaltung ist die erste Pflicht, menschliche Gesinnung gegen die Thiere eine zweite und schönste. — Jetzt aber sage mir, wie willst Du Dein Talent geltend machen? Was hast Du für Pläne? Theile sie mir mit."

„Es ist gut, daß Du mich nach Plänen fragst", war die Antwort. „Du sollst deren eine starke Anzahl kennen lernen, denn wisse: ich bin reich an Plänen. Zunächst denke ich an eine Oper:

ich bin versehen mit fertigen Werken, mit halbfertigen und mit einer Unzahl von Entwürfen für alle Genres, — für die große und für die komische Oper. — Entgegne mir nichts! — Ich bin darauf gefaßt, daß dieß nicht so schnell gehen wird, und betrachte es auch nur als die Grundlage meiner Bestrebungen. Wenn ich aber auch nicht hoffen darf, so bald eine meiner Opern aufgeführt zu sehen, so wird es mir doch wenigstens vergönnt sein, annehmen zu dürfen, daß ich bald darüber in's Klare gesetzt sein werde, ob die Direktionen meine Kompositionen annehmen oder nicht. — O, Freund! Du lächelst abermals! Sage nichts! Ich weiß, was Du einwenden willst, und will Dir sogleich darauf entgegnen. — Ich bin überzeugt, daß ich auch hier mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen haben werde; worin werden diese aber bestehen? Jedenfalls doch nur in der Konkurrenz. Die bedeutendsten Talente strömen hier zusammen und bieten ihre Werke an; die Direktionen sind daher gehalten, eine scharfe Prüfung des Angebotenen vorzunehmen: Stümpern muß der Weg ewig versperrt sein, nur Arbeiten von einer besonderen Auszeichnung können zu der Ehre gelangen, auserwählt zu werden. Gut! Ich habe mich auf dieses Examen vorbereitet und verlange keine Auszeichnung, ohne sie zu verdienen. Was sollte ich aber außer dieser Konkurrenz noch zu fürchten haben? Soll ich etwa glauben, daß es auch hier der beliebten servilen Schritte bedürfe? Hier, in Paris, der Hauptstadt des freien Frankreichs, wo eine Presse existirt, die jeden Misbrauch und Schlendrian aufdeckt und unmöglich macht, wo nur dem Verdienst es möglich ist, einem großen unbestechlichen Publikum Beifall abzugewinnen?"

„Dem Publikum?" — unterbrach ich; — „da hast Du Recht! Auch ich bin der Meinung, daß bei Deinem Talente es Dir beschieden sein dürfte, zu reüssiren, sobald Du nur mit dem Publikum zu thun hättest. In der Leichtigkeit der Mittel, vor dieses zu gelangen, irrst Du Dich aber gewaltig, mein armer Freund! Es ist nicht die Konkurrenz der Talente, in der Du zu kämpfen haben wirst,

sondern die Konkurrenz der Renommeen und der persönlichen Interessen. Bist Du einer entschiedenen, einflußreichen Protektion sicher, so wage den Kampf; ohne diese und ohne Geld aber, — stehe ab, denn Du mußt unterliegen, ohne auch nur beachtet zu sein. Es wird nicht die Rede davon sein, Dein Talent oder Deine Arbeit zu preisen (o, schon dieß wäre eine Vergünstigung sonder Gleichen!), sondern es wird in Erwägung kommen, welcher der Name ist, den Du führst. Da sich an diesen Namen noch kein Renommée knüpft, und er auf keiner Rentier-Liste aufgefunden werden kann, so bleibst Du und Dein Talent unbeachtet."

Meine Entgegnung verfehlte bei dem enthusiastischen Freunde die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Er ward mismuthig, schenkte mir aber keinen Glauben. Ich fuhr fort und frug ihn, was er ohngefähr gesonnen sei zu thun, um sich auf anderem Wege vorläufig ein kleines Renommée zu erwerben, welches ihm vielleicht behülflich sein könnte, später mit mehr Gewicht an die Ausführung des mitgetheilten ausschweifenden Planes zu gehen?

Diese Sprache schien seine Verstimmung zu verscheuchen. „Höre denn!" antwortete er: „Du weißt, ich habe mich von jeher mit großer Vorliebe auf die Instrumentalmusik geworfen. Hier in Paris, wo man, wie es scheint, unserem großen Beethoven einen eigenen Kultus errichtet hat, muß ich mit Grund hoffen, daß sein Landsmann und glühendster Verehrer leicht Eingang finden wird, wenn er unternimmt, seine, wenn auch noch so schwachen Versuche, dem unerreichbaren Vorbilde nachzustreben, dem Publikum zu Gehör zu bringen."

„Erlaube, daß ich Dir sogleich in das Wort falle", unterbrach ich; „Beethoven wird vergöttert, darin hast Du Recht! Vor Allem aber bedenke, daß sein Name, sein Renommée vergöttert wird. Dieser Name, vor ein dem großen Meister würdiges Werk gesetzt, wird im Stande sein, augenblicklich die Schönheiten desselben entdecken zu lassen; irgend ein anderer Name vor demselben Werke aber wird nie

vermögen, die Direktion einer Konzertanstalt selbst auf die glänzendste Partie darin aufmerksam zu machen."

„Du lügst!" fuhr mein Freund etwas hastig auf. — „Bald wird mir Deine Absicht klar, mich systematisch zu entmuthigen und vom Wege des Ruhmes zurückzuschrecken. Es soll Dir nicht gelingen!"

„Ich kenne Dich" — entgegnete ich — „und verzeihe Dir! Jedenfalls muß ich aber noch hinzufügen, daß Du auch bei Deinem zuletzt mitgetheilten Vorhaben auf ganz dieselben Schwierigkeiten stoßen wirst, die einem Künstler ohne Renommée, sei sein Talent auch noch so bedeutend, sich hier entgegenstellen, wo die Leute viel zu wenig Zeit haben, sich um verborgene Schätze zu bekümmern. Beide Pläne sind als Mittel zu betrachten, einen bereits erworbenen Ruf zu befestigen und Vortheil aus ihm zu ziehen, keineswegs aber sich einen solchen erst zu verschaffen. Die Bewerbung um eine Aufführung Deiner Instrumental-Kompositionen wird man entweder gar nicht beachten, oder — sind Deine Arbeiten in jenem kühnen, eigenthümlichen Geiste komponirt, den Du an Beethoven bewunderst, so wird man sie schwülstig und unverdaulich finden, und mit dieser Weisung dich nach Hause schicken."

„Wenn ich aber", warf mein Freund ein, „diesem Vorwurfe bereits vorgebeugt hätte? Wenn ich in dieser Voraussicht bereits Arbeiten verfaßt hätte, die ich in der Absicht, mir durch sie vor ein oberflächlicheres Publikum zu verhelfen, mit jener beliebten modernen Ausstattung versehen, die ich zwar im Grunde meines Herzens verabscheue, die aber selbst von bedeutenden Künstlern als erste Bestechungsmittel nicht verschmäht werden?"

„Dann wird man Dir zu bedenken geben", erwiderte ich, „daß Deine Arbeit zu leicht, zu seicht sei, um zwischen den Werken eines Beethoven und Müsard dem Publikum zum Gehör gebracht zu werden."

„O, Werthester!“ rief mein Freund aus: „Nun ist es gut! Jetzt sehe ich doch endlich deutlich, daß Du Dir einen Spaß mit mir machst! Du bist und bleibst ein drolliger Kauz!“

Hierbei stampfte mein Freund lachend mit dem Fuße, und trat seinem schönen Hunde so empfindlich auf die herrlichen Pfoten, daß dieser laut aufschrie, dann aber seinen Herrn, händeleckend, demüthig zu bitten schien, meine Einwendungen ferner nicht mehr spaßhaft aufzunehmen.

„Du siehst“, sagte ich, „daß es nicht immer gut ist, Ernst für Scherz zu halten. Dieß bei Seite, bitte ich Dich aber mir mitzutheilen, welche Pläne Dich sonst noch bewegen konnten, Deine bescheidene Heimath mit dem ungeheuren Paris zu vertauschen. Sage mir, auf welchem anderen Wege, wenn Du mir zu Liebe die beiden besprochenen vorläufig aufgeben wolltest, gedenkst Du zu versuchen, Dir den nöthigen Ruf zu verschaffen?“

„Es sei“, erhielt ich zur Antwort, „Deiner wunderlichen Neigung zum Widerspruche zum Trotz will ich in der Mittheilung meiner Pläne fortfahren. Nichts ist, wie ich weiß, heut' zu Tage in den Pariser Salons beliebter, als jene anmuthigen und gefühlvollen Romanzen und Lieder, wie sie dem Geschmacke des französischen Volkes eigen sind, und wie sie sich selbst aus unserer Heimath hier angesiedelt haben. Denke an Franz Schubert's Lieder, und des Rufes, dessen sie hier genießen! Dieß ist ein Genre, der meiner Neigung vortrefflich zusagt; ich fühle mich fähig, etwas Beachtenswerthes darin zu leisten. Ich werde meine Lieder zu Gehör bringen, und vielleicht dürfte auch mir das Glück zu Theil werden, das bereits so Manchem zu Theil ward, — nämlich durch eine ähnliche anspruchslose Komposition die Aufmerksamkeit eines der gerade anwesenden Direktoren der hiesigen Opern in dem Grade auf mich zu ziehen, daß er mich mit dem Auftrage zu einer Oper beehrt.“

Der Hund stieß abermals einen heftigen Schrei aus. Dießmal war ich es, der dem vortrefflichen Thiere in einer krampfhaften Anwandlung von Lachen auf die Pfoten getreten hatte.

„Wie?" rief ich, — „ist es möglich, daß Du im Ernste solche närrische Gedanken hegest? Was in aller Welt sollte Dich berechtigen . . . .?"

„Mein Gott", — unterbrach mich der Enthusiast, — „sind nicht ähnliche Fälle schon oft genug vorgekommen? Soll ich Dir die Journale anführen, in denen ich wiederholt gelesen habe, wie der und der Direktor durch die Anhörung einer Romanze so hingerissen wurde, wie der und der berühmte Dichter plötzlich für das noch völlig unbekannte Talent eines Komponisten so eingenommen wurde, daß Beide augenblicklich sich zu der Erklärung vereinigten, der Eine ein Libretto zu liefern, der Andere die zu bestellende Oper aufführen zu lassen?"

„Ach, steht es so?" — seufzte ich, plötzlich von Wehmuth erfüllt, — „Journalnotizen haben Deinen ehrlichen, kindlichen Kopf verwirrt? Theurer Freund, mögest Du von Allem, was Dir auf diesem Wege zukommt, nur das Drittheil beachten, und selbst von diesem noch nicht vier Viertheile glauben! Unsere Direktoren haben ganz andere Dinge zu thun, als Romanzen singen zu hören und in Enthusiasmus darüber zu gerathen! Und dann zugegeben, dieß sei ein gültiges Mittel, Renommée zu erwerben, — von wem willst Du Deine Romanzen singen lassen?"

„Von wem anders", — war die Antwort, — „als von denselben berühmten Sängern und Sängerinnen, die so oft mit der liebenswürdigsten Bereitwilligkeit es sich zur Pflicht machten, Produktionen unbekannter oder unterdrückter Talente zum ersten Male empfehlend dem Publikum vorzuführen. Oder bin ich etwa auch hierin durch falsche Journalnotizen getäuscht?"

„Mein Freund", — erwiderte ich, — „Gott weiß, wie weit entfernt ich davon bin, läugnen zu wollen, daß edle Herzen dieser Art unterhalb der Kehlen unserer vorzüglichen Sänger und Sängerinnen schlügen. Aber um zu der Ehre einer solchen Protektion zu gelangen, bedarf es jedenfalls noch immer anderer Erfordernisse; Du kannst Dir leicht vorstellen, welche Konkurrenz auch hierbei statt-

findet, und daß es immer noch einer unendlich einflußreichen Empfehlung bedarf, um jenen edlen Herzen einleuchtend zu machen, daß man in Wahrheit ein unbekanntes Talent sei. — Mein ärmster Freund, hast Du noch andere Pläne?"

Hier gerieth der Gefragte außer sich. Lebhaft und zornig — wenn auch mit einiger Beachtung seines Hundes — wandte er sich von mir ab. — „Und wenn ich noch Pläne hätte wie Sand am Meere", rief er, „Du solltest keinen einzigen mehr erfahren. Geh'! Du bist mein Feind! — Unerbittlicher, wisse aber, Du sollst nicht triumphiren! — Sage mir, nur noch das Eine frage ich Dich! — Sage mir, Unseliger, — wie haben es denn die Zahllosen angefangen, die in Paris zuerst bekannt und endlich berühmt wurden?"

„Frage einen von ihnen", — entgegnete ich in etwas gereizter Ruhe, — „vielleicht erfährst Du es. Ich aber — weiß es nicht."

„Hier, hier!" rief der Verblendete hastig seinem wundervollen Hunde zu. „Du bist mein Freund nicht mehr", — wandte er sich eilig aufbrechend zu mir, — „Dein kalter Hohn soll mich nicht weichen sehen! In einem Jahre — gedenke daran —! In einem Jahre sollst Du meine Wohnung von jedem Gamin erfragen können, oder Du erhältst Nachricht von mir, wohin du zu kommen hast, um — mich sterben zu sehen. Lebe wohl!"

Gellend pfiff er seinem Hunde, — eine Dissonanz, — er und sein herrlicher Begleiter waren mit Blitzesschnelle verschwunden. Nirgends konnte ich sie ereilen.

* * *

Ich mußte erst in den nächsten Tagen, wo mir alle Bemühungen um Erkundigung über die Wohnung meines Freundes vereitelt wurden, recht lebhaft fühlen, wie Unrecht ich gethan hatte, die

Eigenthümlichkeiten eines so tief enthusiastischen Gemüthes nicht besser zu berücksichtigen, als dieß leider in meinen herben, vielleicht übertriebenen Entgegnungen auf seine so harmlos mitgetheilten Pläne geschehen war. In meiner guten Absicht, ihn allerdings so viel wie möglich von seinem Vorhaben abzuschrecken, weil ich ihn sowohl seiner äußeren wie inneren Lage nach nicht für den Menschen halten durfte, der geeignet sei, mit Erfolg eine so komplizirte Bahn des Ehrgeizes zu verfolgen, als seinen Plänen zu Grunde lag, — in dieser meiner guten Absicht, sage ich, hatte ich nicht berechnet, daß ich keineswegs mit einem jener flüchtig überzeugten, lenksamen Köpfe zu thun hatte, sondern mit einem Menschen, dessen innigster Glaube an die göttliche und unbestreitbare Wahrheit seiner Kunst einen solchen Grad von Fanatismus erreicht hatte, daß er dem friedfertigsten, weichsten Gemüthe einen unbeugsamen hartnäckigen Charakter beigegeben.

Gewiß, so mußte ich mir denken, — wandert er jetzt durch die Straßen von Paris mit der festen Zuversicht, daß er nur einmal zum Entschluß kommen dürfe, welchen seiner Pläne er zuerst realisiren wolle, um auch sogleich auf derjenigen Affiche zu glänzen, die gewissermaßen die Endperspektive seines adoptirten Planes repräsentirte. Gewiß giebt er jetzt einem alten Bettler einen Sou, mit dem sichern Vorsatz, ihm in einigen Monaten einen Napoleon zu reichen.

Je mehr die Zeit unserer Trennung verstrich, je fruchtloser meine Bemühungen wurden, den Freund zu entdecken, desto mehr — ich gestehe meine Schwäche — steckte mich die von ihm in jener Stunde geäußerte Zuversicht in dem Grade an, daß ich mich verleiten ließ, dann und wann mit ängstlich gespanntem Blicke diese oder jene Affiche einer Musikaufführung zu erforschen, ob ich auf ihr nicht in irgend einer Ecke den Namen meines gläubigen Enthusiasten entdecke. Ja, je mehr ich auch in diesen Entdeckungsversuchen unbefriedigt blieb, desto mehr gesellte sich — wunderlich ist es zu

sagen! — meiner freundschaftlichen Theilnahme ein immer wachsender Glaube bei, daß es ja doch nicht unmöglich wäre daß mein Freund reüssiren könne, — daß vielleicht jetzt, wo ich ängstlich ihm nachsuchte, sein eigenthümliches Talent von irgend einer wichtigen Person bereits entdeckt und anerkannt sei, — daß ihm vielleicht schon einer jener Aufträge geworden, deren glückliche Vollziehung Glück, Ehre — und Gott weiß, was Alles zugleich bringt. Und warum nicht? Folgt nicht jede tiefbegeisterte Seele einem Sterne? Kann der seinige nicht ein Glücksstern sein? Können nicht Wunder geschehen, um den Reichthum eines verborgenen Schachtes aufzudecken? — Gerade, daß ich nirgends eine Romanze, nirgends eine Ouvertüre und dergleichen unter dem Namen meines Freundes angezeigt sah, machte mich glauben, daß er seinem größesten Plane zuerst und glücklich nachgestrebt habe, und, jene geringeren Wege zur Öffentlichkeit verschmähend, jetzt vollüber beschäftigt sei, eine Oper von wenigstens fünf Akten zu komponiren. Zwar fiel mir auf, daß ich nirgends an Orten der Kunstbetriebsamkeit ihn auffand, oder Jemand antraf, der von ihm etwas gewußt hätte; indeß, da ich selbst sehr wenig in diese Heiligthümer kam, so ließ sich denken, daß nur ich gerade so unglücklich sei, nicht dahin zu dringen, wo vielleicht jetzt schon sein Ruhm in hellen Strahlen glänzte. —

Man kann sich jedoch denken, daß es langer Zeit bedurfte, um meine Anfangs nur schmerzliche Theilnahme für meinen Freund endlich in eine glaubensvolle Zuversicht zu seinem guten Sterne umzuwandeln. Ich konnte erst durch alle Phasen der Furcht, des Schwankens und der Hoffnung auf diesen Punkt gelangen. Dergleichen bedarf bei mir aber langer Zeit, und so kam es, daß bereits fast ein Jahr verflossen war seit dem Tage, wo ich im Palais royal einen schönen Hund und einen enthusiastischen Freund angetroffen hatte. Während dem hatten mich wunderbar geglückte Spekulationen auf eine so unerhörte Stufe von Glück gebracht, daß ich, wie einst Polykrates, befürchtete, es müsse mir nun nächstens ein be-

deutendes Unglück widerfahren. Ich glaubte dieses Unglück deutlich schon im Voraus zu verspüren; in einer trüben Stimmung war es daher, daß ich eines Tages meiner Gewohnheit nach mich auf einen Spaziergang in den Champs élysées begab.

Es war Herbst; die Blätter fielen verwelkt von den Bäumen, und der Himmel hing altersgrau über die elyseische Pracht herab. Nichtsdestoweniger ließ Polichinell sich nicht abhalten, seinen alten schlagenden Zorn zu erneuern; in blinder Wuth trotzte der Vermessene noch immer der weltlichen Gerechtigkeit, bis endlich das dämonische Prinzip, so ergreifend repräsentirt durch die gefesselte Katze, mit übermenschlichen Krallen den verwegenen Trotz des übermüthigen Sterblichen demüthigte. —

Da hörte ich denn dicht neben mir, in geringer Entfernung vom bescheidenen Schauplatze der gräuelvollen Thaten Polichinell's, folgendes, wunderbar accentuirte Selbstgespräch in deutscher Sprache:

„Vortrefflich! Vortrefflich! Wo um aller Welt willen habe ich mich verleiten lassen zu suchen, da ich so nahe finden konnte! Wie? Sollte ich diese Bühne verschmähen, auf der die ergreifendsten politischen und poetischen Wahrheiten so unmittelbar und leicht verständlich, mit sinnigem Schmuck dem empfänglichsten und anspruchlosesten Publikum vorgeführt werden? Ist dieser Trotzige nicht Don Juan? Ist jene entsetzlich schöne weiße Katze nicht der Gouverneur zu Pferde wie er leibt und lebt? — Wie wird die künstlerische Bedeutung dieses Drama's nicht erhöht und verklärt werden, wenn meine Musik das Ihrige dazu thut? — Welche sonore Organe in diesen Acteurs! — Und die Katze, — ach! die Katze! Welche unenthüllten Reize liegen in ihrer herrlichen Kehle verborgen! — — Jetzt giebt sie keinen Laut von sich, — jetzt ist sie noch ganz Dämon: — wie aber wird sie erst ergreifen, wenn sie die Koloraturen singt, die ich eigens für sie berechnen werde! Welches vorzügliche Portamento wird sie in der Exekution jener überirdischen chromatischen Skala anbringen! — Wie fürchterlich lieblich wird sie

lächeln, wenn sie die künftig so berühmte Stelle singen wird: „O Polichinell, du bist verloren!“ — — O, welch' ein Plan! — Und dann, welchen vortrefflichen Vorwand zur fortwährenden Anwendung des Tamtam geben mir nicht Polichinell's unaufhörliche Stockschläge? — Nun, was zögere ich? Rasch um die Gunst des Direktors beworben! Hier kann ich gerade zugehen, — hier ist keine Antichambre! Mit einem Schritt bin ich im Heiligthume — vor ihm, dessen göttlich klares Auge sogleich in mir das Genie erkennen wird. Oder — sollte ich auch hier auf Konkurrenz stoßen? — Sollte die Katze? — Schnell, ehe es zu spät wird!“ —

Mit diesen letzten Worten wollte der Selbstgesprächige sich unmittelbar auf den Polichinellkasten zustürzen. Ich hatte meinen Freund leicht erkannt und beschlossen, einem Skandale vorzubeugen. Ich ergriff ihn und drehte ihn mit einer Umarmung zu mir herum.

„Wer ist's?“ — rief er heftig. — Bald erkannte auch er mich, machte sich ruhig von mir los und setzte kalt hinzu: „Ich durfte es denken, daß nur Du mich auch von diesem Schritte abhalten konntest, dem letzten zu meinem Heile. — Laß mich, es kann zu spät werden.“

Ich hielt ihn von Neuem; gelang es mir auch, ihn von einem weitern Vordringen gegen das Theater abzuhalten, so blieb es mir doch unmöglich, ihn von der Stelle zu bringen. Jedoch gewann ich Muße, ihn näher zu betrachten. Mein Gott, in welchem Zustande fand ich ihn! Ich will nicht von seiner Kleidung sprechen, sondern von seinen Zügen; jene war ärmlich und verwahrlost, diese aber waren fürchterlich. Der offene, freie Muth war dahin; — leblos und starr blickte sein Auge umher; seine bleichen, eingefallenen Wangen sprachen nicht nur von Kummer, — die farbigen Flecken auf ihnen sprachen auch von den Leiden — des Hungers!

Als ich ihn mit dem tiefsten Gefühle des Schmerzes betrachtete, schien auch er einigermaßen ergriffen, denn er versuchte mit weniger Gewalt sich von mir loszuwinden.

„Wie geht es Dir, lieber R...?" — frug ich mit stockender Stimme. Traurig lächelnd fügte ich hinzu: — „Wo ist Dein schöner Hund?"

Da blickte er düster: „Gestohlen!" war die karge Antwort.

„Nicht verkauft?" — frug ich dagegen.

„Elender!" — erwiderte er finster, — „bist Du auch wie der Engländer?"

Ich verstand nicht, was er damit wollte. „Komm", sprach ich mit ergriffener Stimme, „komm! Führe mich zu Dir in Dein Haus, ich habe viel mit Dir zu sprechen." —

„Du wirst nächstens meine Wohnung auch ohne mich erfragen", — antwortete er; — „noch ist kein Jahr um! Ich bin jetzt auf dem direkten Wege zur Anerkennung, zum Glück! — Geh'! Du glaubst doch nicht daran! Was hilft's den Tauben predigen? Ihr müßt sehen um zu glauben: nun gut! Du wirst bald sehen. Laß mich jetzt aber los, wenn ich Dich nicht für meinen geschworenen Feind halten soll!"

Ich hielt seine Hände fester. — „Wo ist Deine Wohnung?" frug ich. „Komm! Führe mich hin! Wir wollen ein freundliches, herzliches Wort reden, — wenn es sein muß, — selbst über Deine Pläne."

„Du sollst sie erfahren, sobald sie ausgeführt sind", entgegnete er. „Quadrillen! Galopps! O, das ist meine Force! — Du sollst sehen und hören! — Siehst Du jene Katze? — Sie soll mir zu tüchtigen droits d'auteur verhelfen! — Siehe, wie glatt sie ist, wie vortrefflich sie sich das Mäulchen leckt! Denke Dir, wenn aus diesem Mäulchen, durch diese Reihe von Perlenzähnen, die begeistertsten Chroma's hervorquillen, begleitet vom delikatesten Stöhnen und Ächzen von der Welt! Denke Dir dieß, mein Werthester! O, Ihr habt keine Phantasie, Ihr! — Laßt mich, laßt mich! — Ihr habt keine Phantasie!"

Ich hielt ihn von Neuem fester und wiederholte inständigst meine Bitte, mich in seine Wohnung zu führen, ohne jedoch Beachtung

zu finden. Sein Auge war mit ängstlicher Gespanntheit auf die Katze gerichtet.

„Was hängt nicht Alles von ihr ab!“ rief er, „Glück, Ehre, Ruhm liegt in ihren weichen Pfötchen. Der Himmel regiere ihr Herz und schenke mir ihre Gunst! — Sie blickt freundlich; — ja, das ist Katzennatur! Sie ist auch freundlich, höflich, höflich über die Maaßen! Sie ist aber eine Katze, eine meineidige, falsche Katze! — Warte, — Dich kann ich zwingen! Ich habe einen herrlichen Hund; der wird dich in Respekt setzen; — Viktoria! Ich habe gewonnen! — Wo ist mein Hund?“

Mit wahnsinniger Aufregung hatte er die letzten Worte mit einem grellen Schrei ausgestoßen. Hastig blickte er um sich und schien seinen Hund zu suchen. Sein gieriger Blick fiel auf den breiten Fahrweg. Da ritt auf einem wundervollen Pferde ein eleganter Herr, seiner Physiognomie und dem besonderen Schnitte seiner Kleidung nach ein Engländer; ihm zur Seite lief mit stolzem Bellen ein großer, schöner neufundländischer Hund.

„Ha! Meine Ahnung!“ schrie bei diesem Anblicke mein Freund mit rasender Wuth: „Der Verfluchte! Mein Hund! Mein Hund!“

Alle meine Kraft ward an der übermäßigen Gewalt zu nichte, mit der der Unglückliche sich in Blitzesschnelle von mir losriß. Wie ein Pfeil flog er dem Reiter nach, der jetzt zufälliger Weise sein Roß zum schnellsten Galopp anspornte, welchen der Hund mit den freudigsten Sätzen begleitete. Ich lief nach, vergebens! Welche Anstrengung der Kräfte kommt der übermäßigen eines Rasenden gleich! — Ich sah den Reiter und den Hund nebst meinem Freunde in einer der Seitenstraßen verschwinden, die in den faubourg du Roule führen. An derselben Straße angelangt, erblickte ich keinen von ihnen mehr.

Es genüge zu sagen, daß all' mein Bemühen, die Spur der Verschwundenen aufzufinden, fruchtlos war. —

Erschüttert und selbst bis zum Wahnsinn aufgeregt, mußte ich mich endlich entschließen, meine Nachforschungen vorläufig aufzugeben.

Leicht wird man sich aber vorstellen können, daß ich darum nicht abließ, mich täglich zu bemühen, eine Spur aufzusuchen, die mich zu dem Aufenthalte meines bejammernswerthen Freundes führen konnte. An allen Orten, die mit der Musik nur einigen Zusammenhang hatten, erkundigte ich mich: — nirgends aber auch nur die geringste Nachweisung! Nur in den heiligen Antichambren der Oper entsannen sich die Untersten der Angestellten einer traurigen, kläglichen Erscheinung, die sich oft gezeigt und auf Audienzen gewartet habe, von der man natürlich aber weder Namen noch Wohnung wüßte. Jeder andere, selbst polizeiliche Weg führte ebenso wenig auf genaue Spuren; selbst die Wächter der Sicherheit schienen es nicht für nöthig erachtet zu haben, sich um den Ärmsten zu bekümmern.

Ich fiel in Verzweiflung. Da erhielt ich eines Tages, ungefähr zwei Monate nach jenem Vorfall in den Champs élysées, einen Brief, der mir auf indirektem Wege durch einen meiner Bekannten zugestellt wurde. Ich erbrach ihn ahnungsvoll, und las die kurzen Worte:

„Lieber, komm', mich sterben zu sehen!"

Die angegebene Adresse bezeichnete ein enges Gäßchen auf dem Montmartre. — Ich konnte nicht weinen, und bestieg den Montmartre. Der Adresse folgend gelangte ich an eines der erbärmlich aussehenden Häuser, wie sie in den Seitengäßchen dieser kleinen Stadt zu finden sind. Trotz seines dürftigen Äußeren verfehlte dieses Gebäude nicht, sich bis zu einem cinquième zu erheben; mein unglücklicher Freund schien diesen Umstand mit Wohlgefallen beachtet zu haben, und somit war auch ich genöthigt, derselben schwindlichen Bahn nachzustreben. Indeß verlohnte es sich der Mühe, denn nach meinem Freunde fragend, wurde ich nach dem Hinterstübchen gewiesen; von dieser Hinterseite des ehrenwerthen Bauwerkes aus mußte man allerdings auf die Aussicht in die vier Schuh breite Riesenstraße verzichten, wurde aber durch die ungleich schönere auf ganz Paris entschädigt.

Dieses wundervollen Anblickes genießend, in einem dürftigen

Schmerzenslager aufgerichtet, traf ich meinen bejammernswürdigen Enthusiasten an. Sein Angesicht, sein ganzer Körper war noch unendlich viel verzehrter und hagerer als an jenem Tage in den Champs élysées; nichtsdestoweniger war der Ausdruck seiner Mienen bei weitem befriedigender als damals. Der scheue, wilde, fast wahnsinnige Blick, die unheimliche Gluth seiner Augen — waren verschwunden; sein Auge blickte matt, fast erloschen; die entsetzlich dunklen Flecke auf den Wangen schienen sich in eine allgemeine Verzehrung aufgelöset zu haben.

Zitternd, aber mit ruhigem Ausdrucke streckte er mir seine Hand entgegen mit den Worten: „Verzeihe mir, Lieber, und habe Dank, daß Du gekommen bist!"

Der wunderbar weiche und sonore Ton, mit dem er dieß Wenige gesprochen hatte, übte einen fast noch rührenderen Eindruck auf mich aus, als dieß bereits sein Anblick gethan. Ich drückte ihm die Hand, weinte und konnte nicht sprechen.

„Es ist, wie mich dünkt", — fuhr mein Freund nach einer Pause der Rührung fort, — „bereits stark über ein Jahr, daß wir uns in jenem glänzenden Palais royal trafen; — ich habe nicht ganz Wort gehalten: — binnen Jahresfrist berühmt zu werden war mir mit dem besten Willen nicht möglich; auf der andern Seite ist es aber auch nicht meine Schuld, daß ich Dir nicht pünktlich nach Ablauf des Jahres schreiben konnte, wohin Du zu kommen hättest, um mich sterben zu sehen: ich war trotz aller Bemühungen noch nicht so weit. — O weine nicht, mein Freund! Es gab eine Zeit, wo ich Dich bitten mußte, nicht zu lachen."

Ich wollte sprechen, allein die Sprache versagte mir. — „Laß mich sprechen!" fiel der Sterbende ein: „es wird mir leicht, und ich bin Dir viel zu erzählen schuldig. Ich bin gewiß, daß ich morgen nicht mehr leben werde, darum höre heute noch meine Erzählung an! Sie ist einfach, mein Freund, — höchst einfach. Es giebt darin keine wunderbaren Verwickelungen, keine überraschenden Glücksfälle, keine

anspruchsvollen Details. Fürchte nicht, daß Deine Geduld ermüdet werden soll durch die Leichtigkeit des Sprechens, die mir jetzt vergönnt ist und die mich allerdings verführen könnte, zum Schwätzer zu werden, denn es hat Tage gegeben, mein Lieber, wo ich dafür keinen Laut hervorbrachte. Höre! — Wenn ich recht überlege, und des Zustandes gedenke, in welchem Du mich jetzt antriffst, so finde ich für unnöthig, Dich versichern zu müssen, daß mein Schicksal kein schönes gewesen sei. Fast brauche ich Dir wohl auch nicht die Einzelheiten aufzuzählen, in denen mein enthusiastischer Glaube umkam. Es genüge zu sagen, daß es nicht Klippen waren, an denen ich scheiterte! — O, glücklich der Schiffbrüchige, der im Sturm zu Grunde geht! — Nein, daß es Sumpf und Morast war, in dem ich versank. Dieser Sumpf, mein Theurer, umgiebt aber alle die stolzen, glänzenden Kunsttempel, nach denen wir armen Narren mit solcher Inbrunst wallfahrten, als ob in ihnen das Heil der Seele zu erwerben wäre. Glücklich der Leichtfertige! Mit einem einzigen gelungenen Entrechat ist er im Stande über den Sumpf hinwegzusetzen. Glücklich der Reiche! Sein wohl zugerittenes Pferd bedarf nur eines Druckes der goldenen Sporen, um ihn schnell hinüber zu tragen. Wehe aber dem Enthusiasten, der, diesen Morast für eine blühende Wiese haltend, rettungslos in ihm versinkt, und Fröschen und Kröten zur Speise wird! — Siehe, mein Guter, dieß böse Ungeziefer hat mich verzehrt, es ist kein Tropfen Blutes mehr in mir! — — Soll ich Dir sagen, wie es mir ging? — Warum dieß! Du siehst mich unterliegen; — es genüge daher nur noch zu sagen, daß ich nicht auf dem Schlachtfelde erlegt wurde, sondern daß ich — entsetzlich ist es zu sagen! — in den Antichambren vor Hunger umkam! — Es ist etwas Furchtbares, diese Antichambren, und wisse, daß es in Paris deren viele, sehr viele giebt, — mit Bänken sowohl von Sammet als von Holz, geheizt und nicht geheizt, gepflastert und nicht gepflastert! —"

„In diesen Antichambren", — so fuhr mein Freund fort, — „habe ich ein schönes Jahr meines Lebens verträumt. Mir träumte

da viel und wunderbar, tolle, fabelhafte Dinge aus „tausend und einer Nacht", von Menschen und von Vieh, von Gold und von Schmuz. Mir träumte von Göttern und Kontrabassisten, von brillantenen Tabatieren und ersten Sängerinnen, von Atlasröcken und verliebten Lords, von Choristinnen und Fünffrankenstücken. Dazwischen war es mir oft, als hörte ich den klagenden, geisterhaften Ton einer Hoboe; dieser Ton durchdrang mir alle Nerven und durchschnitt mein Herz. Eines Tages, als ich am allerverwirrtesten geträumt, und jener Hoboe-Ton mich am schmerzlichsten durchzuckt hatte, wachte ich plötzlich auf und fand, daß ich wahnsinnig geworden sei. Ich entsinne mich zum wenigsten, daß ich, — was ich so oft gethan, — vergaß, nämlich dem Theaterdiener meine tiefste Verbeugung zu machen, als ich die Antichambre verließ, — beiläufig gesagt, der Grund, daß ich nie wieder wagte, in dieselbe zurückzukehren, denn wie würde mich der Diener empfangen haben! — Ich verließ also schwankenden Schrittes das Asyl meiner Träume; auf der Schwelle des Gebäudes stürzte ich zusammen. Ich war über meinen armen Hund gefallen, der, seiner Gewohnheit nach, auf der Straße antichambrirte, und seinen glücklichen Herren erwartete, dem es erlaubt war, unter Menschen zu antichambriren. Dieser Hund, daß ich Dir es sage, war mir von großem Nutzen, denn nur ihm und seiner Schönheit hatte ich es zu verdanken, daß mich der Diener der Antichambre dann und wann eines beachtenden Blickes würdigte. Leider verlor er mit jedem Tage von seiner Schönheit, denn der Hunger wüthete auch in seinen Eingeweiden. Dieß erweckte mir neue Sorgen, da ich deutlich voraussah, daß es bald um die Gunst des Dieners geschehen sein würde; denn schon jetzt zuckte oft ein verächtliches Lächeln um dessen Lippen. — Wie ich Dir sagte, stürzte ich also über diesen meinen Hund. Ich weiß nicht, wie lange ich so lag; die Fußstöße, die ich von den Vorübergehenden empfangen haben mochte, hatte ich nicht bemerkt; endlich aber weckten mich die zärtlichsten Küsse — das wärmste Lecken meines Thieres. Ich richtete mich auf, und in einem hellen Momente begriff ich

sogleich die wichtigste meiner Pflichten: dem Hunde Nahrung zu verschaffen. Ein einsichtsvoller Marchand d'Habits reichte mir mehrere Sous für mein schlechtes Gilet. Mein Hund fraß, und was er übrig ließ, verzehrte ich. Ihm schlug dieß vortrefflich an, ich aber konnte nicht mehr gedeihen. Der Ertrag eines Heiligthumes, des alten Ringes meiner Großmutter, war sogar vermögend, dem Hunde zu aller verlorenen Schönheit wieder zu verhelfen; er blühte auf — o, verderbliche Blüthe.! — In meinem Gehirn ward es immer trauriger; ich weiß nicht mehr recht, was darin vorging, — entsinne mich aber, daß mich eines Tages die unwiderstehliche Lust anwandelte, den Teufel aufzusuchen. Mein Hund in strahlender Schönheit begleitete mich vor die Pforte der concerts Musard. Hoffte ich dort den Teufel anzutreffen? Ich weiß auch das nicht mehr recht. Ich musterte die Eintretenden, und wem begegne ich unter ihnen? Dem abscheulichen Engländer, demselben, wie er leibt und lebt, unverändert, ganz so wie damals, als er mir, wie ich Dir erzählt habe, bei Beethoven so verderblich wurde! — Ich entsetzte mich, wohl war ich gefaßt, einem Dämon der Unterwelt entgegen zu treten, nimmermehr aber diesem Gespenste der Oberwelt zu begegnen. Ach, wie ward mir, als der Unselige auch mich sogleich erkannte! Ich konnte ihm nicht ausweichen, — die Masse drängte uns an einander. Unfreiwillig und ganz gegen die Sitte seiner Landsleute, war er genöthigt, mir in die Arme zu sinken, die ich erhoben hatte, um mir Bahn aus dem Gedränge zu machen. Da lag er, und wurde fest gegen meine von tausend grausenhaften Empfindungen durchzuckte Brust gedrückt. Es war ein furchtbarer Moment! Bald wurden wir aber freier, und er löste sich mit mäßiger Entrüstung von mir los. Ich wollte fliehen; dieß war aber noch unmöglich. — „Willkommen, mein Herr!" — rief mir der Britte zu: — „schön, daß ich Sie immer auf dem Wege der Kunst treffe! Gehen wir dießmal zu Müsard!" — Vor Wuth brachte ich dagegen nichts weiter hervor, als: „zum Teufel!" — „Ja", antwortete er, „es soll da teufelmäßig hergehen! Ich habe

vorigen Sonntag eine Kompoſition entworfen, die ich Müſard anbieten werde. Kennen Sie Müſard? Wollen Sie mich bei ihm einführen?"

„Mein Grauſen vor dieſem Geſpenſte verwandelte ſich in namenloſe Angſt; von ihr getrieben, gelang es mir, mich zu befreien, und dem Boulevard zuzufliehen; mein ſchöner Hund ſprang mir bellend nach. In einem Nu war aber der Engländer wieder bei mir, hielt mich an, und mit aufgeregter Stimme frug er: „Sir, iſt der ſchöne Hund der Ihrige?" — „Ja." — „O, der iſt vortrefflich! Herr, ich zahle Ihnen für dieſen Hund fünfzig Guineen. Wiſſen Sie, daß es ſich für Gentlemans ſchickt, dergleichen Hunde zu haben, und auch ich habe deren eine Unzahl bereits beſeſſen. Leider aber waren die Beſtien alle unmuſikaliſch; ſie konnten nicht vertragen, wenn ich Horn oder Flöte blies, und ſind mir deßhalb immer entlaufen. Nun muß ich aber annehmen, daß, da Sie das Glück haben ein Muſiker zu ſein, auch Ihr Hund muſikaliſch iſt; ich muß hoffen, daß er daher auch bei mir aushalten wird. Ich biete Ihnen deßhalb fünfzig Guineen für das Thier!" — „Erbärmlicher!" — rief ich: — „Nicht für ganz Britanien iſt mein Freund mir feil!" Damit lief ich haſtig davon, mein Hund mir voran. Ich bog in diejenigen Seitenſtraßen ein, die mich dahin führten, wo ich gewöhnlich übernachtete. — Es war heller Mondſchein; dann und wann blickte ich mich furchtſam um: — zu meinem Entſetzen glaubte ich zu bemerken, wie die lange Geſtalt des Engländers mich verfolgte. Ich verdoppelte meine Schritte, und blickte mich noch angſtvoller um; bald erblickte ich das Geſpenſt, bald nicht mehr. Keuchend erreichte ich mein Aſyl, gab meinem Hunde zu eſſen und ſtreckte mich hungrig auf mein hartes Lager. — Ich ſchlief lange und träumte fürchterlich. Als ich erwachte, — war mein ſchöner Hund verſchwunden. Wie er mir entlaufen, oder wie er durch die allerdings ſchlecht verſchloſſene Thüre entlockt worden, iſt mir noch heute unbegreiflich. Ich rief, ich ſuchte ihn, bis ich ſtöhnend zuſammenſank. —"

„— Du entſinnſt Dich, daß ich den Treuloſen eines Tages in

den Champs élysées wieder sah, — Du weißt, welche Anstrengungen ich machte, um seiner wieder habhaft zu werden; — Du weißt aber nicht, daß dieß Thier mich erkannte, mich aber floh und vor meinem Rufe wich wie eine scheue Bestie der Wildniß! Nichtsdestoweniger verfolgte ich ihn und den satanischen Reiter, bis dieser in einen Thorweg hineinsprengte, der sich krachend hinter ihm und dem Hunde schloß. In meiner Wuth donnerte ich an die Pforte: — ein wüthendes Bellen war die Antwort. — Dumpf, wie vernichtet, lehnte ich mich an, — bis mich endlich eine auf dem Waldhorn ausgeführte gräuliche Skala aus der Betäubung weckte, die aus dem Grunde des vornehmen Hotels zu meinen Ohren drang, und der ein dumpfes, klägliches Hundegeheul folgte. Da lachte ich laut auf, und ging meiner Wege. —"

Tief ergriffen hielt hier mein Freund inne; war ihm auch das Sprechen leicht geworden, so strengte ihn doch seine innere Aufregung furchtbar an. Es war ihm nicht möglich, sich im Bette aufrecht zu erhalten, — mit einem leisen Stöhnen sank er zurück. — Eine lange Pause trat ein; ich betrachtete den Ärmsten mit peinlicher Empfindung: jenes leichte Roth war auf seine Wangen getreten, das nur den Schwindsüchtigen eigen ist. Er hatte seine Augen geschlossen, und lag wie schlummernd da; sein Athem war in leichter, fast ätherischer Bewegung.

Ich erwartete ängstlich den Augenblick, wo ich zu ihm sprechen dürfte, um zu erfragen, womit irgend in der Welt ich ihm dienlich sein könnte? — Endlich schlug er seine Augen wieder auf; ein matter, wunderbarer Glanz lag in dem Blicke, den er sogleich unverwandt auf mich richtete.

„Mein ärmster Freund", — begann ich, — „Du siehst mich hier mit dem schmerzlichen Verlangen, Dir in irgend etwas dienen zu können. Hast Du einen Wunsch, o, so sprich ihn aus!"

Der Gefragte entgegnete lächelnd: „So ungeduldig, mein Freund, nach meinem Testamente? — O, sei außer Sorgen, auch Du bist

dabei bedacht. — Willst Du aber nicht erst noch erfahren, wie es geschah, daß Dein armer Bruder zum Sterben kam? Sieh', ich wünschte, daß meine Geschichte wenigstens *einer* Seele bekannt sei; nun kenne ich aber keine einzige, von der ich glauben dürfte, daß sie sich um mich bekümmere, wenn es nicht Du bist. — — Fürchte nicht, daß ich mich anstrenge! Es ist mir wohl und leicht — kein schweres Athmen bedrängt mich — die Sprache geht willig von Statten. — Im Übrigen, sieh', habe ich nur noch wenig zu erzählen. Du kannst Dir denken, daß von da ab, wo ich in meiner Geschichte stehen blieb, ich mit keinen äußeren Erlebnissen mehr zu thun hatte. Von da an beginnt die Geschichte meines Inneren, denn von da an wußte ich, daß ich bald sterben würde. Jene entsetzliche Skala auf dem Waldhorn im Hotel des Engländers erfüllte mich mit so unwiderstehlichem Lebensüberdrusse, daß ich schnell zu sterben beschloß. Ich sollte mich eigentlich dieses Entschlusses nicht rühmen, denn ich muß gestehen, es stand nicht mehr ganz in meinem freien Willen, ob ich leben oder sterben wollte. Im Innern meiner Brust war etwas gesprungen, das wie einen langen, schwirrenden Klang zurückließ; — als dieser verhallte, war mir leicht und wohl, wie mir nie gewesen, und ich wußte, daß mein Ende nahe sei. O, wie beglückte mich diese Überzeugung! Wie begeisterte mich das Vorgefühl einer nahen Auflösung, das ich plötzlich in allen Theilen dieses verwüsteten Körpers wahrnahm! — Für alle äußeren Umstände unempfänglich, war ich, unbewußt, wohin mich mein schwankender Schritt trug, auf der Anhöhe des Montmartre angelangt. Willkommen hieß ich den Berg der Martyre und beschloß auf ihm zu sterben. Auch ich starb ja für die Einfalt meines Glaubens, auch ich konnte mich daher einen Martyr nennen, wenngleich dieser mein Glaube von Niemand weiter — als vom Hunger bestritten worden war.

Hier nahm ich Obdachloser diese Wohnung, verlangte nichts weiter als dieses Bett, und daß man mir die Partituren und Papiere holen ließe, die ich in einem ärmlichen Winkel der Stadt niedergelegt

hatte, denn leider war es mir nicht gelungen, sie irgendwo als Pfand zu versetzen. Sieh', hier liege ich und habe beschlossen, in Gott und der reinen Musik zu verscheiden. Ein Freund wird mir die Augen zudrücken, meine Hinterlassenschaft wird hinreichen, meine Schulden zu bezahlen, und an einem ehrlichen Grabe wird es nicht fehlen. — Sag', was sollte ich weiter wünschen?"

Ich machte endlich meinen drängenden Gefühlen Luft. — „Wie", rief ich, „nur für diesen letzten traurigen Dienst konntest Du mich gebrauchen? Dein Freund, sei er auch noch so unmächtig, hätte Dir in nichts Anderem dienlich sein können? Ich beschwöre Dich, zu meiner Beruhigung sage mir dieß: war es Mistrauen in meine Freundschaft, was Dich abhielt, mich zu erfragen und Dein Schicksal mir früher mitzutheilen?"

„O, zürne mir nicht", entgegnete er besänftigend, „zürne mir nicht, wenn ich Dir gestehe, daß ich in den halsstarrigen Wahn verfallen war, Du seiest mein Feind! Als ich erkannte, daß Du dieß nicht warest, gerieth mein Kopf in den Zustand, der mir die Verantwortlichkeit meines Willens benahm. Ich fühlte, daß ich nicht mehr mit klugen Menschen verkehren dürfte. Verzeihe mir, und sei freundlicher gegen mich, als ich es gegen Dich war! — Reiche mir die Hand und laß diese Schuld meines Lebens abgeschlossen sein!"

Ich konnte nicht widerstehen, ergriff seine Hand, und zerfloß in Thränen. Dennoch erkannte ich, wie meines Freundes Kräfte merklich abnahmen; er war nicht mehr im Stande sich vom Bette zu erheben; jene fliegende Röthe wechselte immer matter auf seinen bleichen Wangen ab. —

„Ein kleines Geschäft, mein Theurer", begann er von Neuem. „Nenne es meinen letzten Willen! Denn ich will, erstlich: daß meine Schulden bezahlt werden. Die armen Leute, die mich aufnahmen, haben mich willig gepflegt und nur wenig gemahnt; sie müssen bezahlt werden. In Gleichem einige andere Gläubiger, die Du auf jenem Papiere verzeichnet findest. Ich cedire zur Bezahlung all' mein

Eigenthum, dort meine Kompositionen und hier mein Tagebuch, in das ich meine musikalischen Notizen und Grillen eintrug. Ich überlasse es Deiner Geschicklichkeit, mein geübter Freund, so viel wie möglich von diesem Nachlasse zum Verkauf zu bringen, und den Ertrag zur Entrichtung meiner irdischen Schulden zu verwenden. — Ich will zweitens, daß Du meinen Hund nicht schlägst, wenn Du ihm einmal begegnen solltest; ich nehme an, daß er zur Strafe seiner Treulosigkeit durch das Waldhorn des Engländers bereits furchtbar gelitten hat. Ich vergebe ihm! — Drittens will ich, daß meine Pariser Leidensgeschichte mit Unterdrückung meines Namens bekannt gemacht werde, damit sie allen Narren meines Gleichen zur heilsamen Warnung diene. — Viertens wünsche ich ein ehrliches Grab, jedoch ohne Prunk und zu großes Gepränge; wenige Personen genügen mir als Begleitung, Du findest ihre Namen und ihre Adressen in meinem Tagebuche. Die Kosten zum Begräbnisse sollen von Dir und ihnen zusammengeschossen werden. — Amen!"

„Jetzt" — so fuhr der Sterbende nach einer Unterbrechung, die durch seine immer zunehmende Schwäche hervorgebracht wurde, fort: — „jetzt ein letztes Wort über meinen Glauben. — Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven, in Gleichem an ihre Jünger und Apostel; — ich glaube an den heiligen Geist und an die Wahrheit der einen, untheilbaren Kunst; — ich glaube, daß diese Kunst, von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt; — ich glaube, daß, wer nur einmal in den erhabenen Genüssen dieser hohen Kunst schwelgte, für ewig ihr ergeben sein muß und sie nie verläugnen kann; — ich glaube, daß Alle durch diese Kunst selig werden, und daß es daher Jedem erlaubt sei, für sie Hungers zu sterben; — ich glaube, daß ich durch den Tod hochbeglückt sein werde; — ich glaube, daß ich auf Erden ein dissonirender Accord war, der sogleich durch den Tod herrlich und rein aufgelöset werden wird. Ich glaube an ein jüngstes Gericht, das alle Diejenigen furchtbar verdammen wird, die es wagten, in dieser Welt Wucher mit der hohen

keuschen Kunst zu treiben, die sie schändeten und entehrten aus Schlechtigkeit des Herzens und schnöder Gier nach Sinnenlust; — ich glaube, daß diese verurtheilt sein werden, in Ewigkeit ihre eigene Musik zu hören. Ich glaube, daß dagegen die treuen Jünger der hohen Kunst in einem himmlischen Gewebe von sonnendurchstrahlten, duftenden Wohlklängen verklärt, und mit dem göttlichen Quell aller Harmonie in Ewigkeit vereint sein werden. — Möge mir ein gnädig Loos beschieden sein! — Amen!"

Fast glaubte ich, daß die inbrünstige Bitte meines Freundes bereits erfüllt worden, so himmlisch verklärt glänzte sein Auge, so entzückt verblieb er in athemloser Stille. Sein überaus leichter, fast unfühlbarer Athem überzeugte mich jedoch, daß er noch lebe. — Leise, aber deutlich vernehmbar flüsterte er: „Freuet Euch, Ihr Gläubigen, die Wonne ist groß, der Ihr entgegen geht!"

Jetzt verstummte er, — der Glanz seines Blickes verlosch; anmuthig lächelte sein Mund. Ich schloß seine Augen, und bat Gott um einen ähnlichen Tod. — —

Wer weiß, was in diesem Menschenkinde spurlos dahin starb? War es ein Mozart, — ein Beethoven? Wer kann es wissen und wer kann es mir bestreiten, wenn ich behaupte, daß ein Künstler in ihm zu Grunde ging, der die Welt mit seinen Schöpfungen beglückt haben würde, wenn er nicht zuvor hätte Hungers sterben müssen? — Ich frage, wer beweiset mir das Gegentheil? —

— Keiner von Denjenigen, die seiner Leiche folgten, wagte es zu bestreiten. Es waren außer mir nur zwei, ein Philolog und ein Maler; ein Anderer ward vom Schnupfen verhindert, noch Andere hatten keine Zeit. — Als wir uns bescheiden dem Kirchhofe des Montmartre näherten, bemerkten wir einen schönen Hund, der ängstlich die Bahre und den Sarg beschnopperte. Ich erkannte das Thier und blickte mich um: — stolz zu Pferde gewahrte ich den Engländer. Er schien das angstvolle Benehmen seines Hundes, der dem Sarge auf den Kirchhof nachfolgte, nicht begreifen zu können, stieg ab, über-

gab seinem Bedienten sein Roß, und erreichte uns auf dem Kirchhofe.

„Wen begraben Sie, mein Herr?" frug er mich. — „Den Herren jenes Hundes", gab ich zur Antwort.

„Goddam!" rief er aus, „es ist mir sehr unlieb, daß dieser Gentleman gestorben, ohne das Geld für die Bestie erhalten zu haben. Ich habe es ihm bestimmt, und eine Gelegenheit gesucht, es ihm zukommen zu lassen, trotzdem auch dieses Thier bei meinen musikalischen Übungen heult. Ich werde aber meinen Fehler gut machen, und die fünfzig Guineen für den Hund zu einem Denkstein bestimmen, der auf das Grab des ehrenwerthen Gentleman gesetzt werden soll!" — Er ging und bestieg sein Pferd; der Hund blieb an dem Grabe, — der Britte ritt davon.

## 3.

# Ein glücklicher Abend.

So will ich diese letzte Aufzeichnung aus früherer Erinnerung an meinen Freund benennen, welche ich der Mittheilung einiger größeren Aufsätze aus der Hinterlassenschaft des Verstorbenen noch voranstelle, da ich diese hiermit zugleich auf das Schicklichste einzuleiten glaube.

Es war ein schöner Frühlingsabend, schon kündigte sich die Hitze des Sommers in dem wollüstig warmen Hauche an, der wie ein brünstiger Liebesseufzer durch die Lüfte zu uns drang und unsere Sinne berauschte. Wir waren dem Strome der Menge gefolgt, die sich nach dem öffentlichen Garten drängte; ein wackeres Musikcorps eröffnete an diesem Abend die Reihe der Konzerte, die es den Sommer über dort zu geben pflegte. Es war ein Fest. Mein damals noch nicht in Paris verstorbener Freund R... schwamm in seliger Wonne; — noch ehe das Konzert begonnen, war er schon von lauter Musik berauscht, und er behauptete, dieß sei die innere Musik, die in ihm immer tönte und klänge, wenn er an schönen Frühlingsabenden sich glücklich fühlte.

Wir gelangten an, und nahmen an einem Tische unter einer großen Eiche unsern gewöhnlichen Platz ein, denn wohlangestellte Beobachtungen hatten uns belehrt, daß dieser Platz nicht nur der von der müßigen Menge entfernteste sei, sondern daß man von ihm aus auch besonders den Vorzug habe, die Musik am besten und deutlichsten vernehmen zu können. Von jeher hatten wir die Unglücklichen bedauert, die sowohl in Gärten als in Sälen genöthigt waren, oder es wohl gar vorzogen, in der unmittelbaren Nähe des Orchesters zu verweilen; wir vermochten gar nicht zu begreifen, wie es ihnen Freude machen konnte, die Musik zu *sehen*, anstatt zu hören; denn

anders konnten wir uns die Gespanntheit nicht deuten, mit der sie unverwandt und starr den verschiedenartigen Bewegungen der Musiker zusahen, besonders aber mit begeisterter Theilnahme den Paukenschläger betrachteten, wenn er nach den mit umsichtiger Ängstlichkeit abgezählten Pausen sich endlich zu einer erschütternden Mitwirkung anließ. Wir waren darin übereingekommen, daß es nichts Prosaischeres und Herabstimmenderes gebe, als den Anblick der gräulich aufgeblasenen Backen und verzerrten Physiognomien der Bläser, des unästhetischen Bekrabbelns der Contrabässe und Violoncelle, ja selbst des langweiligen Hinundherziehens der Violinbögen, wenn es sich darum handelt, der Ausführung einer schönen Instrumentalmusik zu lauschen. Aus diesem Grunde hatten wir uns so placirt, daß wir die leiseste Nüance im Vortrage des Orchesters hören konnten, ohne daß uns der Anblick desselben hätte stören müssen.

Das Konzert begann: man spielte vieles Schöne, unter anderen die Symphonie von Mozart in Es, und die von Beethoven in A.

Das Konzert war zu Ende. Stumm, aber lächelnd und selig, saß mein Freund mit verschränkten Armen mir gegenüber. Die Menge entfernte sich nach und nach mit gemächlichem Geräusch; hie und da blieben noch einzelne Tische mit Gästen besetzt. Die laue Wärme des Abends begann dem kältern Nachthauche zu weichen.

„Laß uns Punsch trinken!“ rief R..., indem er plötzlich seine Stellung verließ, und eines Kellners ansichtig zu werden suchte.

Stimmungen wie die, in welche wir uns versetzt fühlten, sind zu heilig, als daß man sie nicht so lange als möglich zu erhalten suchen müßte. Ich wußte, von welcher angenehmen Wichtigkeit uns der Genuß des Punsches werden würde, und stimmte fröhlich in den Vorschlag meines Freundes ein. Bald dampfte eine nicht unansehnliche Bowle auf unserm Tische, und wir leerten die ersten Gläser.

„Wie gefiel Dir die Aufführung der Symphonien?“ fragte ich.

„O, was! Aufführung!“ versetzte R ... „Es giebt Stimmungen, in denen, so peinlich ich sonst bin, die schlechteste Exekution eines

meiner Lieblingswerke mich dennoch entzücken könnte. Diese Stimmungen, es ist wahr, sind selten, und sie üben ihre süße Herrschaft über mich nur dann aus, wenn mein ganzes inneres Wesen in einer glücklichen Harmonie mit meiner körperlichen Gesundheit steht. Dann aber bedarf es nur des geringsten äußeren Anklanges, um sogleich das ganze Tonstück, welches gerade meiner vollen Empfindung entspricht, in mir selbst ertönen zu lassen, und zwar in einer so idealen Vollständigkeit, wie es das beste Orchester der Welt nicht meinen äußeren Sinnen vorführen kann. In solchen Stimmungen, siehst Du, ist mein sonst so scrupulöses musikalisches Gehör geschmeidig genug, um selbst den überschlagenden Ton einer Hoboe mir nur ein leises Zucken hervorbringen zu lassen; mit einem nachsichtigen Lächeln bin ich im Stande, den falschen Ton einer Trompete an meinen Ohren vorüberstreichen zu lassen, ohne deßhalb auf länger aus der beseligenden Empfindung gerissen zu werden, in der ich mir mit süßer Selbsttäuschung vorschmeichle, soeben die vollendetste Aufführung meines Lieblingswerkes zu vernehmen. In solchen Stimmungen kann mich dann nichts mehr ärgern, als wenn sich ein glattöhriger Laffe mit vornehmer Indignation über einen jener musikalischen Unfälle empört, der sein überaus zartes Gehör verletzt, während ihm dieses jedoch morgen nicht verbietet, eine ganze kreischende Skala zu bewundern, mit welcher irgend eine beliebte Sängerin Nerven und Seele zugleich mishandelt. Diesen subtilen Laffen geht eben die Musik nur am Ohre vorbei; oft aber auch sogar nur vor den Augen, denn ich entsinne mich, Leute beobachtet zu haben, die keine Miene verzogen, als ein Blasinstrument eben fehlte, die sich aber sogleich die Ohren zuhielten, als sie den wackeren Musiker gewahrten, wie er vor Scham und Verwirrung den Kopf schüttelte!"

„Wie?" warf ich ein — „muß ich Dich gegen die Leute von feinem Gehör eifern hören? Wie oft entsinne ich mich, Dich über die schwankende Intonation einer Sängerin bis zur Tollheit verletzt gesehen zu haben!"

„O, mein Freund!“ rief R... aus — „ich spreche nur von jetzt, ich spreche nur von heute. Gott weiß, wie ich öfter gestimmt bin, über die Unreinheit im Spiel des berühmtesten Violinvirtuosen außer mir zu gerathen, daß ich die besten Sängerinnen oft verwünsche, wenn sie in ihrem Glauben auch noch so rein zwischen mi fa sol vokalisiren, ja, daß ich oft aufgelegt bin, nicht den geringsten harmonischen Zusammenklang unter allen Instrumenten des sorgfältigst gestimmten Orchesters zu finden! Sieh', dieß ist an den unzähligen Tagen der Fall, wo mein guter Geist aus meinem Innern wich, wo ich meinen Frack anziehe und mich unter die parfümirten Damen und frisirten Herren dränge, um das Glück aufzusuchen, das mir durch die Ohren wieder in die Seele dringen soll. O, da solltest Du die Angst fühlen, mit der ich jeden Ton abwäge, mit der ich jede Klangschwingung abmesse! Wenn es mir hier im Herzen schweigt, bin ich subtil wie die Laffen, die mich heute ärgerten, und es giebt dann Stunden, wo eine Beethoven'sche Sonate mit Violine oder Violoncelle mich zur Flucht bringen kann. — Gesegnet sei der Gott, der den Frühling und die Musik erschuf: — ich bin heute glücklich und kann Dir sagen, daß ich es bin!“ Damit füllte er die Gläser von Neuem, wir leerten sie bis auf den letzten Tropfen.

„Soll ich Dir sagen“, — begann ich sodann, — „daß ich mich nicht minder glücklich fühle? Wer möchte es nicht sein, wenn er mit ruhiger Fassung und süßem Behagen soeben die Aufführung zweier Werke anhörte, die ausschließlich durch den Gott der hohen sinnigen Freude geschaffen zu sein scheinen? Ich fand die Zusammenstellung der Mozart'schen mit der Beethoven'schen Symphonie sehr glücklich; es war mir, als ob ich eine wunderbare Verwandtschaft unter beiden Kompositionen gefunden hätte; in beiden ist das klare menschliche Bewußtsein einer zum freudigen Genuß bestimmten Existenz auf eine schöne und verklärende Weise mit der Ahnung des Höheren, Überirdischen verwebt. Nur den Unterschied möchte ich machen, daß in Mozart's Musik die Sprache des Herzens sich zum anmuthigen Ver-

langen gestaltet, während in Beethoven's Auffassung das Verlangen selbst in kühnerem Muthwillen nach dem Unendlichen greift. In Mozart's Symphonie herrscht das Vollgefühl der Empfindung vor, in der Beethoven'schen das muthige Bewußtsein der Kraft."

„Wie gern", — erwiderte mein Freund, — „höre ich dergleichen Ansichten über das Wesen und die Bedeutung so erhabener Instrumentalwerke aussprechen! Ich bin zwar weit entfernt zu glauben, Du habest mit Deinem in aller Kürze soeben hingeworfenen Ausspruch das Wesen jener Schöpfungen ergründet; dieß zu ergründen, geschweige gar es auszusprechen, liegt aber gewiß ebenso wenig in der menschlichen Sprache, als es im Wesen der Musik liegt, klar und bestimmt Dasjenige auszudrücken, was dem Organ des Dichters ausschließlich angehört. Es ist ein Unglück, daß sich so viele Leute durchaus die unnütze Mühe geben wollen, die musikalische und die dichterische Sprache mit einander zu vermengen, und durch die eine Das zu ergänzen oder zu ersetzen, was ihrer beschränkten Ansicht nach in der andern unvollständig bleibt. Es bleibt ein- für allemal wahr: da, wo die menschliche Sprache aufhört, fängt die Musik an. Nichts ist nun unleidlicher, als die abgeschmackten Bilder und Geschichtchen, die man jenen Instrumentalwerken zu Grunde legt. Welche Armuth an Geist und Gefühl verräth es doch, wenn ein Zuhörer der Aufführung einer Beethoven'schen Symphonie seine Theilnahme dafür nur dadurch rege zu erhalten im Stande ist, daß er in dem Strome der musikalischen Ergüsse sich die Handlung irgend eines Romanes wiedergegeben vorstellt. Diese Leute sehen sich dann oft veranlaßt, mit dem hohen Meister zu grollen, wenn sie durch einen unerwarteten Streich in dem wohlgeordneten Fortgange ihres untergelegten Histörchens gestört werden; sie werfen dem Komponisten dann Unklarheit und Zerrissenheit vor, und beklagen sich über Mangel an Zusammenhang! — O ihr Tröpfe!"

„Laß das gut sein!" versetzte ich. „Laß einen Jeden nach dem Maßstabe seiner höheren oder geringeren Einbildungskraft sich Vor-

stellungen und Bilder zusammensetzen, mit deren Hülfe es ihm einzig vielleicht möglich ist, an diesen großen musikalischen Offenbarungen Geschmack zu finden, da ohne ein solches Hülfsmittel so Viele außer Stand gesetzt wären, selbst ihren Kräften nach dieselben zu genießen. Immerhin wirst du wenigstens gestehen müssen, daß die Zahl der Verehrer unseres Beethoven auf diese Weise eine starke Vermehrung erhalten hat, ja, daß zu hoffen, die Werke des großen Meisters würden auf solchem Wege zu einer Popularität gelangen, die ihnen unmöglich zu Theil werden könnte, wenn sie durchaus nur im idealen Sinne zu verstehen wären."

„O, um des Himmels willen!" rief R... aus. — „Willst Du auch für diese erhabensten Heiligthümer der Kunst jene banale Popularität reklamiren, die der Fluch alles Edlen und Herrlichen ist? Willst Du etwa auch für sie die Ehre in Anspruch nehmen, daß man nach den begeisternden Rhythmen, in denen sich ihre zeitliche Erscheinung zu erkennen giebt, in einer Dorfschenke tanze?"

„Du übertreibst!" antwortete ich mit Ruhe: „Ich fordere für Beethoven's Symphonien nicht den Ruhm der Straßen und Dorfschenken! Solltest Du es ihnen aber nicht zum Verdienste anrechnen, wenn sie im Stande wären, auch dem engeren, gedrückteren Herzen des gewöhnlichen Weltmenschen eine freudigere Wallung des Blutes zu erregen?"

„Sie sollen kein Verdienst haben, diese Symphonien!" erwiderte mein Freund ärgerlich. „Sie sind für sich und um ihrer selbst willen da, nicht aber um einem Philister das Blut in Umlauf zu setzen. Wer es vermag, der erwerbe sich um sich und seine Seligkeit das Verdienst, jene Offenbarungen zu verstehen, sie selbst aber sind nicht verpflichtet, sich dem Verständnisse kalter Herzen aufzudrängen!"

Ich schenkte ein und sprach lachend: „Du bist der alte Phantast, der gerade da mich nicht verstehen will, wo wir im Grunde gewiß derselben Meinung sind! Lassen wir also die Popularitäts-

frage getrost bei Seite! Mache mir aber das Vergnügen und theile mir auch Deine Empfindungen mit, mit denen Du heute die beiden Symphonien anhörtest!"

Meines Freundes Gesicht klärte sich von der flüchtigen Wolke auf, die ihm ein kurzer Verdruß schnell über die Stirne gejagt hatte. Er betrachtete den Dampf, der aus dem heißen Punsche quoll, und lächelte. „Meine Empfindungen? — Ich empfand die laue Wärme eines schönen Frühlingsabends, bildete mir ein, mit Dir unter einer großen Eiche zu sitzen und durch ihre Zweige hinauf zum bestirnten Himmel zu blicken. Des Weiteren empfand ich tausend andere Dinge, die ich Dir nicht sagen kann: Da hast Du Alles!"

„Das ist nicht übel!" versetzte ich. — „Einem unserer Nachbarn war es vielleicht dabei zu Muthe, als rauche er eine Cigarre, tränke Kaffee und liebäugele mit einer jungen Dame im blauen Kleide."

„Zuversichtlich", — setzte R . . . sarkastisch fort, — „und dem Paukenschläger kam es gewiß so vor, als prügele er seine ungezogenen Jungen, die ihm das Abendbrod noch nicht aus der Stadt gebracht haben. — Vortrefflich! Am Eingange des Gartens gewahrte ich einen Bauer, der voll Verwunderung und Freude der A dur Symphonie lauschte: — ich wette meinen Kopf, dieser hat das richtigste Verständniß gehabt, denn vor Kurzem erst wirst Du in einer unserer musikalischen Zeitungen gelesen haben, daß Beethoven, als er diese Symphonie komponirte, sich nichts Anderes zum Vorwurf genommen hat, als eine Bauernhochzeit zu schildern. Der ehrliche Landmann wird sich also sogleich jedenfalls seinen Hochzeitstag in das Gedächtniß zurückgerufen, und seiner Einbildungskraft der Reihe nach alle Akte jenes Tages, als: die Ankunft der Gäste und den Schmaus, den Gang in die Kirche und die Einsegnung, sodann den Tanz, und endlich das Beste, was Braut und Bräutigam für sich behielten, vorgeführt haben."

„Die Idee ist gut!" rief ich lachend. — „Sage mir um des Himmels willen, warum willst Du dieser Symphonie verwehren, dem

braven Bauer auf seine Art eine glückliche Stunde zu bereiten? Hat er nicht verhältnißmäßig dasselbe Entzücken dabei empfunden, wie Du, als Du unter der Eiche saßest und durch ihre Zweige die Sterne am Himmel beobachtetest?"

„Ich gebe Dir nach", — entgegnete gemüthlich mein Freund, — „dem wackern Bauer erlaube ich mit Vergnügen, sich bei Anhörung der A dur Symphonie seine Hochzeit zurückzurufen. Den civilisirten Stadtbewohnern aber, die in musikalische Zeitungen schreiben, möchte ich die Haare von ihren albernen Köpfen herunterreißen, wenn sie solch' dummes Zeug unter ehrliche Leute bringen, denen sie dadurch von vorn herein alle Unbefangenheit rauben, mit der sie sich ohnedem zur Anhörung der Beethoven'schen Symphonie angelassen haben würden. — Anstatt nun ihren natürlichen Empfindungen sich zu überlassen, sehen die armen betrogenen Leute mit vollem Herzen aber schwachem Kopfe sich veranlaßt, durchaus nur einer Bauernhochzeit nachzuspüren, der sie vielleicht nie beigewohnt haben, und statt derer sie sich gewiß mit weit größerer Neigung irgend etwas Anderes vorgestellt hätten, was gerade im Kreis ihrer Einbildungskraft lebt."

„Du giebst mir also zu", versetzte ich, — „daß das Wesen jener Produktionen es nicht ausschließe, nach Maßgabe der Individualitäten verschiedenartig aufgefaßt zu werden?" — „Im Gegentheile", lautete die Antwort, „halte ich dafür, daß eine einzige stereotype Auffassung derselben durchaus unzulässig sei. So bestimmt in den künstlerischen Proportionen einer Beethoven'schen Symphonie das rein musikalische Gebäude selbst vollendet und abgerundet dasteht, so vollkommen und untheilbar es dem höheren Sinne erscheint, so unmöglich ist es jedoch auch, die Wirkungen dieser Kompositionen auf das menschliche Herz auf eine einzig gültige zurückzuführen. Es ist dieß mehr oder weniger mit den Produktionen jeder anderen Kunst derselbe Fall; wie ganz verschiedenartig kann nicht ein und dasselbe Bild, ein und dasselbe Drama auf verschiedenartige Individualitäten, und zu verschiedenen Zeiten sogar auf das Herz ein und desselben Menschen

wirken? Und um wie viel bestimmter und abgeschlossener ist der Maler — der Dichter nicht gebunden, seine Gestalten zu zeichnen, als der Instrumental-Komponist, der nicht, wie jene, darauf angewiesen ist, nach den Erscheinungen der Alltagswelt seine Gestalten zu modeln, sondern dem ein unermeßliches Gebiet im Reiche des Überirdischen zu Gebote steht, und dem zur Gestaltung der geistigste Stoff, der Ton, an die Hand gegeben ist? Es heißt aber eben diese hohe Stellung des Musikers herabziehen, wenn man ihn zwingen will, seine Begeisterung den Erscheinungen jener Alltagswelt anzupassen; und noch mehr würde derjenige Instrumentalkomponist seine Sendung verläugnen oder seine eigene Schwäche an den Tag legen, der die beschränkten Proportionen rein weltlicher Erscheinungen in das Gebiet seiner Kunst hinübertragen wollte."

„Du verwirfst also alle Tonmalerei?" fragte ich.

„Überall", erwiderte R . . ., „wo sie nicht entweder im Gebiete des Scherzhaften angewendet ist, oder rein musikalische Erscheinungen wiedergiebt. Im Scherz ist Alles erlaubt, denn sein Wesen ist eine gewisse absichtliche Beschränktheit, und lachen und lachen lassen ist eine schöne, herrliche Sache. Wo die Tonmalerei aber dieses Gebiet verläßt, wird sie absurd. Die Anregungen und Begeisterungen zu einer Instrumental-Komposition müssen derart sein, daß sie nur in der Seele eines Musikers entstehen können!"

„Du sprichst da etwas aus", entgegnete ich, „was Du schwer beweisen können wirst. Ich bin im Grunde mit Dir einerlei Meinung, nur zweifle ich, ob diese überall mit der unbedingten Verehrung vereinbar sein dürfte, die uns für die Werke unserer großen Meister gemeinschaftlich beseelt. Fühlst Du nicht, daß Du mit Deiner Ansicht Beethoven's Offenbarungen zum Theil entschieden widersprichst?"

„Nicht im Geringsten; im Gegentheil hoffe ich meine Beweise auf Beethoven stützen zu können."

„Ehe wir uns auf Einzelheiten einlassen", — fuhr ich fort, — „findest Du nicht, daß Mozart's Auffassung der Instrumental-

musik bei weitem mehr Deiner Behauptung entspricht, als die Beethoven's?"

„Nicht, daß ich wüßte!" — entgegnete mein Freund. — — „Beethoven hat die Form der Symphonie unendlich erweitert er hat die Proportionen des älteren musikalischen Periodenbaues, wie sie in Mozart zur höchsten Schönheit gelangten, aufgegeben, um mit kühnerer, jedoch immer besonnener Freiheit seinem ungestümen Genius in Regionen folgen zu können, die nur *seinem* Fluge erreichbar waren; da er zugleich aber auch verstand, diesen kühnen Aufschwüngen eine philosophische Konsequenz zu geben, so hat er, man kann es nicht läugnen, auf der Basis der Mozart'schen Symphonien einen völlig neuen Kunstgenre erschaffen, den er zugleich vollendete, indem er ihn zur abgeschlossensten Höhe erhob. Dieß Alles aber hätte Beethoven nicht vollbringen können, wenn Mozart nicht zuvor sein siegreiches Genie auch auf die Symphonie gerichtet hätte, wenn nicht durch seinen belebenden, idealisirenden Hauch den bis zu ihm allein gültigen, seelenlosen Formen und Proportionen eine geistige Wärme mitgetheilt worden wäre. Von hier ging Beethoven aus, und der Künstler, der Mozart's göttlich reine Seele in sich aufnehmen durfte, konnte nie aus der hohen Sphäre herabsteigen, die das ausschließliche Reich der wahren Musik ist."

„Du hast Recht!" — versetzte ich. — „Dennoch wirst Du nicht in Abrede stellen, daß Mozart's musikalische Ergüsse eben nur aus rein musikalischen Quellen entsprangen, daß seine Begeisterung sich an ein unbestimmtes inneres Gefühl anknüpfte, das er, selbst wenn er die Fähigkeiten des Dichters besessen hätte, nun und nimmermehr in Worten, sondern lediglich nur in Tönen aussprechen konnte. Ich spreche von den Begeisterungen, die in dem Musiker zu gleicher Zeit mit den Melodien, mit den Tongebilden entstehen. Mozart's Musik trägt den charakteristischen Stempel dieser unmittelbaren Geburt an sich, und es ist unmöglich anzunehmen, daß Mozart im Voraus z. B. den Plan zu einer Symphonie entworfen habe, von der nicht

schon alle Thema's, ja das ganze Tongepräge fertig, wie wir es jetzt kennen, in seinem Kopfe lebte. Dagegen kann ich mir nun aber nicht anders vorstellen, als daß Beethoven zunächst den Plan einer Symphonie nach einer gewissen philosophischen Idee aufgenommen und geordnet habe, bevor er seiner Phantasie überließ, die musikalischen Thema's zu erfinden."

„Und woran willst Du dieß nachweisen?" warf hastig mein Freund ein, — „etwa an der heutigen Symphonie?"

„Es möchte mir an dieser schwerer fallen", antwortete ich, — „genügt Dir aber nicht die bloße Nennung der heroischen Symphonie als Beweis für meine Ansicht? Du weißt, daß diese Symphonie zuerst bestimmt war, den Titel: „Bonaparte" zu führen. Wirst Du also bestreiten können, daß Beethoven durch eine außer dem Bereiche der Musik liegende Idee begeistert, und zu dem Plan dieses Riesenwerkes bestimmt worden sei?"

„Recht, daß Du diese Symphonie nennst!" — fiel R.. rasch ein. — „Sage mir, liegt die Idee einer heldenmüthigen Kraft, die mit gigantischem Ungestüm nach dem Höchsten greift, außer dem Bereiche der Musik? Oder findest Du, daß Beethoven seine Begeisterung für den jugendlichen Siegesgott in so kleinlichen Details ausgesprochen habe, daß es Dir vorkommen dürfte, als habe er in dieser Symphonie eine musikalische Kriegsgeschichte des ersten italienischen Feldzuges schreiben wollen?"

„Wohin geräthst Du?" — entgegnete ich; „habe ich so etwas gesagt?"

„Es liegt Deinem Ausspruche zu Grunde", fuhr mein Freund leidenschaftlich fort. — „Soll man annehmen, daß Beethoven sich hingesetzt habe, eine Komposition zu Ehren Bonaparte's zu entwerfen, so müßte man auch glauben, daß er nichts Anderes zu liefern im Stande gewesen wäre, als eine jener bestellten Gelegenheits-Kompositionen, die sämmtlich den Stempel einer todten Geburt an sich tragen. Wie himmelweit ist aber die Sinfonia eroica entfernt, eine solche

Ansicht zu rechtfertigen! Im Gegentheil würde der Meister, hätte er sich eine ähnliche Aufgabe gestellt, sie sehr unbefriedigend gelöst haben: — sage mir, wo, in welcher Stelle dieser Komposition findest Du einen Zug, von dem man mit Recht annehmen könne, der Komponist habe in ihm irgend einen speziellen Moment der Heldenlaufbahn des jugendlichen Feldherrn bezeichnen wollen? Was soll der Trauermarsch, das Scherzo mit den Jagdhörnern, das Finale mit dem weichen, empfindungsvoll eingewebten Andante? Wo ist die Brücke von Lodi, wo die Schlacht bei Arcole, wo der Marsch nach Leoben, wo der Sieg bei den Pyramiden, und wo der 18. Brumaire? Sind dieß nicht Momente, die kein Komponist unserer Tage sich würde haben entgehen lassen, sobald er eine biographische Symphonie auf Bonaparte hätte schreiben wollen? — In Wahrheit, hier war es aber anders der Fall, und laß Dir meine Ansicht mittheilen, die ich über das Empfängniß dieser Symphonie habe. — Wenn sich ein Musiker gedrängt fühlt, die kleinste Komposition zu entwerfen, so geschieht dieß nur durch die anregende Gewalt einer Empfindung, die in der Stunde der Konzeption sein ganzes Wesen überwältigt. Diese Stimmung möge nun durch ein äußeres Erlebniß herbeigeführt werden, oder einer inneren geheimnißvollen Quelle entsprungen sein; sie möge sich als Schwermuth, Freude, Sehnsucht, behagliche Befriedigung, Liebe oder Haß zeigen, so wird sie im Musiker immer eine musikalische Gestaltung annehmen, und von selbst in Tönen sprechen, ehe sie noch in Töne gebracht worden ist. Diejenigen großen, leidenschaftlichen und andauernden Empfindungen aber, welche die vorzügliche Richtung unserer Gefühle und Ideen oft zu Monaten, zu halben Jahren beherrschen, sind es, die auch den Musiker zu jenen breiteren, umfassenderen Konzeptionen drängen, denen wir unter anderen das Dasein einer Sinfonia eroica verdanken. Diese großen Stimmungen können sich als tiefes Seelenleiden, oder als kraftvolle Erhebung, von äußeren Erscheinungen herleiten, denn wir sind Menschen und unser Schicksal wird durch äußere Verhältnisse regiert; da aber, wo sie den Musiker

zur Produktion hindrängen, sind auch diese großen Stimmungen in ihm bereits zu Musik geworden, so daß den Komponisten in den Momenten der schaffenden Begeisterung nicht mehr jenes äußere Ereigniß, sondern die durch dasselbe erzeugte musikalische Empfindung bestimmt. Welche Erscheinung wäre würdiger gewesen, die Sympathie, die Begeisterung eines so feurigen Genie's, als das Beethoven's, zu erwecken und lebendig zu erhalten, als die des jugendlichen Halbgottes, der eine Welt zertrümmerte, um aus seinen Kräften eine neue zu erschaffen? Stelle man sich vor, wie es dem heldenmüthigen Musiker zu Muthe sein mußte, als er von That zu That, von Sieg zu Sieg den Mann verfolgte, von dem Freund wie Feind zu gleicher Bewunderung hingerissen wurde! Dazu der Republikaner Beethoven, der von jenem Helden die Verwirklichung seiner idealen Träume von einem Zustande der allgemeinen Menschenbeglückung erwartete! Wie mußte es in seinen Adern brausen, wie in seinem Herzen glühen, wenn ihm überall, wohin er sich wendete, um sich mit seiner Muse zu berathen, jener glorreiche Name entgegentönte! — Auch *seine* Kraft mußte sich zu einem außerordentlichen Schwunge angeregt, sein Siegesmuth zu einer großen, unerhörten That angespornt fühlen! Er war nicht Feldherr, — er war Musiker, und so sah er in *seinem* Reiche das Gebiet vor sich, in dem er dasselbe verrichten konnte, was Bonaparte in den Gefilden Italiens vollbracht hatte. Die in ihm auf's Höchste gespannte musikalische Thatkraft ließ ihn ein Werk konzipiren, wie es vorher noch nie gedacht, noch nie ausgeführt worden war; er führte seine Sinfonia eroica aus, und wohl fühlend, wem er den Impuls zu diesem Riesenwerke verdankte, schrieb er den Namen „Bonaparte" auf das Titelblatt. Und in der That, ist diese Symphonie nicht ein ebenso großes Zeugniß menschlicher Schöpfungskraft, als Bonaparte's glorreicher Sieg? Dennoch frage ich, beurkundet irgend ein Merkzeichen in der Art der Ausführung dieser Komposition einen unmittelbaren äußeren Zusammenhang mit dem Schicksale des Helden, der damals noch nicht einmal auf der höchsten Stufe des ihm

bestimmten Ruhmes angelangt war? Ich bin so glücklich, in ihr nur ein gigantisches Denkmal der Kunst zu bewundern, mich an der Kraft und der wohllüstig erhebenden Empfindung, die mir bei Anhörung derselben die Brust schwellt, zu stärken, und überlasse anderen, gelehrten Leuten, aus den geheimnißvollen Hieroglyphen dieser Partitur die Schlachten bei Rivoli und Marengo herauszubuchstabiren!"

Die Nachtluft war noch kühler geworden; der Kellner, der sich während des Gespräches genähert, hatte meinen Wink verstanden und den Punsch entfernt, um ihn aufwärmen zu lassen; jetzt kam er zurück, und von Neuem dampfte das erwärmende Getränk vor unseren Augen. Ich schenkte ein und reichte R . . . meine Hand.

„Wir sind einig", sprach ich, — „wie immer, wenn es sich um die innigsten Fragen der Kunst handelt. Seien unsere Kräfte auch noch so schwach, so verdienten wir doch nicht einmal den Namen wahrer Musiker, wenn wir in so grobe Irrthümer über das Wesen unserer Kunst verfallen könnten, wie Du sie soeben rügtest. Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivirungen, die in der ausschließlichen Eigenthümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder andern Sprache aber fremd und unausdrückbar sind. Jeder soll und kann nach seiner Kraft, seiner Fähigkeit und seiner Stimmung, aus ihr genießen, was er zu genießen und zu empfinden fähig ist!" —

„Und ich genieße heute", — unterbrach mein Freund voll Begeisterung, — „die Freude, das Glück, die entzückende Ahnung einer höheren Bestimmung aus den wundervollen Offenbarungen, in denen Mozart und Beethoven an diesem herrlichen Frühlingsabende zu uns sprachen. Es lebe das Glück, es lebe die Freude! Es lebe der Muth, der uns im Kampfe mit unserem Schicksale beseelt! Es lebe der Sieg, den unser höheres Bewußtsein über die Nichtswürdigkeit

des Gemeinen erringt! Es lebe die Liebe, die unsern Muth belohnt; es lebe die Freundschaft, die unsern Glauben aufrecht erhält! Es lebe die Hoffnung, die sich unserer Ahnung vermählt! Es lebe der Tag ,es lebe die Nacht! Hoch der Sonne! Hoch den Sternen! Dreimal hoch die Musik und ihre Hohenpriester! Ewig verehrt und angebetet sei Gott, der Gott der Freude und des Glückes, — der Gott, der die Musik erschuf! Amen.“ —

Arm in Arm verschlungen traten wir unsern Heimweg an; wir drückten uns die Hände, und sprachen kein Wort weiter.

## 4.

# Über deutsches Musikwesen.

Diesen und die folgenden Aufsätze theile ich nun aus dem Nachlasse meines verstorbenen Freundes mit. Der hier voranstehende scheint mir dazu bestimmt gewesen zu sein, für seine Pariser Unternehmung unter den Franzosen Freunde zu werben, während die nachfolgenden bereits unverkennbar abschreckenden Eindrücken vom Pariser Wesen ihre Entstehung verdanken.

Dank sei es den Bemühungen einer Anzahl ausgezeichneter Künstler, die sich eigenst zu diesem Ziele vereinigt zu haben scheinen, — Dank ihnen und ihrem Verdienste, die genialsten Produkte der deutschen Musik sind dem Pariser Publikum nicht mehr unbekannt; sie sind ihm auf das Würdigste vorgeführt, und somit auch auf das Begeistertste von ihm aufgenommen worden. Man hat begonnen, die Schranke zu zertrümmern, die, wird sie vielleicht auch ewig die Nationen selbst trennen, doch nie ihre Künste trennen sollte; man kann selbst sagen, daß die Franzosen durch ihre bewiesene bereitwillige Anerkennung fremder Produktionen sich mehr auszeichneten, als die Deutschen, die im Übrigen jedem fremden Einflusse schneller und beinahe schwächer unterliegen, als es wiederum zur Aufrechthaltung einer gewissen Selbstständigkeit gut ist. Der Unterschied ist dieser: — der Deutsche, der selbst nicht die Fähigkeit besitzt, eine Mode aufzubringen, nimmt sie unbedenklich an, wenn sie ihm vom Auslande zukommt; in dieser Schwäche vergißt er sich selbst und opfert blindlings dem fremden Eindrucke sein eigenes Urtheil auf. Dieß gilt aber hauptsächlich nur von der Masse des deutschen Publikums; denn auf der andern Seite sehen wir, daß sich, vielleicht eben aus Widerwillen gegen diese allgemeine Schwäche, der Musiker von Profession wieder zu scharf von

der Masse abscheidet, und in einem falschen patriotischen Eifer einseitig und ungerecht im Urtheil über ausländische Erzeugnisse wird. — Gerade umgekehrt ist dieß bei den Franzosen: die Masse des französischen Publikums ist vollkommen befriedigt durch seine National-Produkte und fühlt nicht im Geringsten das Verlangen, seinen Geschmack zu erweitern; desto freimüthiger ist aber die höhere Klasse der Musikfreunde in der Anerkennung fremden Verdienstes; sie liebt mit Enthusiasmus zu bewundern, was ihr aus dem Auslande Schönes und Ungekanntes zukommt. Deutlich spricht dafür die begeisterte Aufnahme, welche der deutschen Instrumentalmusik so schnell zu Theil wurde. Ob man aber demohngeachtet sagen könne, der Franzose *verstehe* die deutsche Musik vollkommen, ist eine andere Frage, deren Beantwortung zweifelhaft ausfallen muß. Zwar wäre es unmöglich zu behaupten, der Enthusiasmus, den die meisterhafte Exekution einer Beethoven'schen Symphonie durch das Orchester des Conservatoirs hervorbringt, sei ein affektirter; dennoch würde es genügen, die Ansichten, Begriffe und Imaginationen dieses oder jenes Enthusiasten zu vernehmen, die in ihm die Anhörung einer solchen Symphonie erzeugte, um sogleich zu erkennen, daß der deutsche Genius durchaus noch nicht vollkommen verstanden sei. — Werfen wir daher einen ausführlicheren Blick auf Deutschland und den Zustand seiner Musik, um klarer anzudeuten, wie sie aufgefaßt werden müsse.

Man hat einmal den Satz aufgestellt: der Italiener gebrauche die Musik zur Liebe, der Franzose zur Gesellschaft, der Deutsche aber triebe sie als Wissenschaft. Das würde vielleicht etwas besser heißen: der Italiener ist Sänger, der Franzose Virtuos, der Deutsche — Musiker. Der Deutsche hat ein Recht, ausschließlich mit „Musiker" bezeichnet zu werden, — denn von ihm kann man sagen, er liebt die Musik ihrer selbst willen, — nicht als Mittel zu entzücken, Geld und Ansehen zu erlangen, sondern weil sie eine göttliche, schöne Kunst ist, die er anbetet, und die, wenn er sich ihr ergiebt, sein Ein und

Alles wird. Der Deutsche ist im Stande, Musik zu schreiben bloß für sich und seinen Freund, gänzlich unbekümmert, ob sie jemals exekutirt und von einem Publikum vernommen werden solle. Die Begierde, mit seinen Produktionen zu glänzen, erfaßt selten den Deutschen, die meisten wüßten es gar nicht einmal, wie anfangen? Vor welches Publikum sollte er treten? — Sein Vaterland ist getheilt in eine Anzahl von Königreichen, Churfürstenthümer, Herzogthümer und freie Reichsstädte; er wohnt vielleicht in der Landstadt eines Herzogthumes; in dieser Landstadt glänzen zu wollen, fällt ihm nicht ein, denn es ist da gar nicht einmal ein Publikum; besitzt er wirklich Ehrgeiz, oder ist er genöthigt, durch seine Musik sich zu ernähren, — so geht er also in die Residenz seines Herzogs; aber in dieser kleinen Residenz giebt es schon viele tüchtige Musiker, — es wird ihm also blutsauer, sich vorwärts zu bringen; endlich dringt er durch; seine Musik gefällt; im nächsten Herzogthume weiß aber kein Mensch etwas von ihm, — wie soll er es also anfangen, sich in Deutschland bekannt zu machen? Er versucht es, wird aber darüber alt und stirbt; er wird begraben und kein Mund nennt ihn mehr. Dieß ist ohngefähr die Geschichte von Hunderten; was also Wunder, wenn sich Tausende gar nicht erst darum bemühen, eine Carrière als Musiker zu machen? Sie ergreifen lieber ein Handwerk, um sich zu ernähren, und um sich in den Freistunden desto ungestörter mit ihrer Musik beschäftigen zu können, um sich an ihr zu erquicken, zu veredeln, nicht aber durch sie zu glänzen. Und glaubt man etwa, daß sie nur Handwerk-Musik machen? O, nein! Gehet hin und belauscht sie eines Winterabends im kleinen Stübchen; dort sitzen ein Vater und seine drei Söhne um einen runden Tisch; die einen spielen Violine, der dritte die Bratsche, der Vater das Violoncello; was ihr so tief und innig vortragen hört, ist ein Quartett, das jener kleine Mann komponirte, der den Takt schlägt. — Dieser ist aber der Schulmeister aus dem benachbarten Dorfe, und das Quartett, was er komponirte,

ist kunstvoll, schön und tiefgefühlt. — Nochmals, gehet hin, und höret an diesem Ort, von diesem Autor, diese Musik aufführen, so werdet ihr bis zu Thränen gerührt werden und die Musik wird euer Innerstes durchdringen; ihr werdet wissen, was deutsche Musik ist, ihr werdet empfinden, was es ist, das deutsche Gemüth!*) Hier handelte es sich nicht darum, durch diese oder jene glänzende Passage diesem oder jenem Virtuosen Gelegenheit zu geben, ein rauschendes Bravo zu gewinnen; — Alles ist rein und unschuldig, aber eben deßhalb edel und erhaben. — Stellt aber diese herrlichen Musiker nun vor ein großes Publikum, in einen glänzenden Salon, — so sind es nicht mehr dieselben; ihre verschämte Schüchternheit wird ihnen nicht erlauben, die Augen aufzuschlagen; sie werden ängstlich werden, und fürchten, euern Anforderungen nicht genügen zu können. Sie werden sich erkundigen, mit welchen Künsten man euch sonst befriedigte, und im blöden Mangel an Selbstvertrauen werden sie sich ihrer eigenen Natur schamvoll begeben, um jene Künste schnell nachzuahmen, die sie nur vom Hörensagen kennen. Nun werden sie sich angstvoll bemühen, euch auch glänzende Passagen vorzumachen; dieselben Stimmen, die das schöne deutsche Lied so rührend sangen, werden sich in der Eile italienische Koloraturen einüben. Diese Passagen und Koloraturen wollen ihnen aber nicht glücken; ihr habt sie viel besser gehört, und langweilt euch über die Stümper. — Und doch sind diese Stümper die wahresten Künstler, und in ihren Herzen glüht eine schönere Wärme, als je Diejenigen über euch ausgossen, die in euren glänzenden Salons euch bisher entzückt! Womit verdarben sich also jene Künstler? — Sie waren zu bescheiden und schämten sich ihrer Natur. Dieß ist der traurige Theil der Geschichte der deutschen Musik **).

---

*) Man sieht, der Verfasser war jung, und kannte das elegante neuere Musikdeutschland noch nicht. Der Herausgeber.

**) Dieser Gram und diese Scham wäre in unserer Zeit glücklich überwunden! D. H.

Sowohl die Natur als die Einrichtung seines Vaterlandes setzt dem deutschen Künstler harte Schranken. Die Natur versagt ihm die leichte und weiche Bildung eines Hauptorganes, des Gesanges, wie wir sie in den glücklichen italienischen Kehlen finden; — die politische Einrichtung erschwert ihm die höhere Öffentlichkeit. Der Opern-Komponist sieht sich genöthigt, eine vortheilhafte Behandlung des Gesanges von den Italienern zu erlernen, für seine Werke selbst aber die Bühnen des Auslandes zu suchen, da er in Deutschland nicht diejenige findet, auf der er sich einer Nation zeigen kann. Denn was diesen letzteren Punkt betrifft, so kann man annehmen, daß der Komponist, der seine Werke in Berlin aufführte, schon deßwegen in Wien oder München gänzlich unbekannt bleibt; erst vom Ausland aus kann es ihm gelingen, auf das gesammte Deutschland zu wirken. Ihre Werke gleichen daher immer nur Provinzial-Erzeugnissen, und ist einem Künstler selbst ein großes Vaterland schon zu klein, so muß eine Provinz desselben dieß noch mehr sein. Das einzelne Genie schwingt sich nun wohl über alle diese Schranken hinaus, aber gewiß meist nur durch Aufopferung einer gewissen National-Selbstständigkeit. Das wahrhaft Eigenthümliche des Deutschen bleibt in einem gewissen Sinne somit immer provinzial, so wie wir nur preußische, schwäbische, österreichische Volkslieder, nirgends aber ein deutsches Nationallied haben. —

Dieser Mangel an Centralisation, wenn er sonach auch Ursache ist, daß nie ein großes National-Musikwerk zum Vorschein kommen wird, ist nichtsdestoweniger der Grund, daß die Musik bei den Deutschen einen so innigen und wahren Charakter durchaus erhalten hat. Eben weil es z. B. an einem großen Hofe fehlt, der Alles um sich versammelte, was Deutschland an künstlerischen Kräften besitzt, um diese vereint nach einer Richtung zum höchsterreichbaren Ziele zu treiben, — eben deßhalb finden wir, daß jede Provinz ihre Künstler aufzuweisen hat, die selbstständig ihre theure Kunst pflegen. Die-

Folge ist also die allgemeine Verbreitung der Musik bis in die unscheinbarsten Ortschaften, bis in die niedrigsten Hütten. Es ist erstaunlich und überraschend, welche musikalische Kräfte man oft in den unbedeutendsten Städten Deutschlands bei einander findet; und fehlt es auch mitunter an Sängern für die Oper, so wird man doch überall ein Orchester antreffen, das Symphonien gewöhnlich vortrefflich zu spielen versteht. In Städten von 20 bis 30,000 Einwohnern kann man darauf zählen, statt eines oft zwei bis drei wohl organisirte Orchester anzutreffen*), ungezählt die zahllosen Dilettanten, die oft ebenso tüchtige, wenn nicht sogar noch gebildetere Musiker sind, als die von Profession. Nun muß man aber wissen, was man unter einem deutschen Musiker zu verstehen hat; selten findet man, daß das gewöhnlichste Orchestermitglied bloß dasjenige Instrument verstehen sollte, für welches es eben verwendet wird; man kann durchschnittlich annehmen, daß jeder wenigstens auf drei Instrumenten gleiche Fertigkeit besitzt. Was aber mehr ist, — jeder ist gewöhnlich auch Komponist, und nicht etwa bloßer Empiriker, sondern er hat Harmonielehre und Kontrapunkt aus dem Grunde erlernt. Die meisten unter den Musikern eines Orchesters, das eine Beethoven'sche Symphonie spielt, kennen diese auswendig, so daß aus diesem Selbstbewußtsein oft sogar ein gewisser Übermuth entsteht, der bei der Ausführung eines solchen Werkes nachtheilig wirkt; denn er läßt den Musiker oft weniger das Ensemble beachten, indem jeder Einzelne sich seiner individuellen Auffassung hingiebt.

Mit Recht müssen wir somit annehmen, daß die Musik in Deutschland bis in die unterste und unscheinbarste Gesellschaft verzweigt sei, ja vielleicht hier ihre Wurzel habe; denn die höhere, glänzendere

*) Dieß war unserem Freunde seiner Zeit in Würzburg wirklich begegnet, wo, außer einem vollständigen Theaterorchester, die Orchester einer Musikgesellschaft und eines Seminares abwechselnd sich zu Gehör brachten. D. H.

Gesellschaft kann in Deutschland in diesem Bezug nur eine Erweiterung jener niederen und engeren Kreise genannt werden. In diesen stillen, anspruchslosen Familien also, nehmen wir an, befinde sich die deutsche Musik so recht zu Hause, und wirklich, hier, wo die Musik nicht als Mittel zu glänzen, sondern als Seelen-Erquickung angesehen wird, ist sie zu Hause. Unter diesen einfachen, schlichten Gemüthern, wo es sich nicht darum handelt, ein großes, gemischtes Publikum zu unterhalten, streift natürlicherweise die Kunst jede kokette und prunkende Außenhülle ab, und erscheint in ihrem eigenthümlichsten Reize der Reinheit und Wahrheit. Hier verlangt das Ohr nicht allein Befriedigung, sondern das Herz, die Seele will erquickt sein; der Deutsche will seine Musik nicht nur fühlen, er will sie auch denken. Somit schwindet die Lust zur Befriedigung des bloßen Sinnenreizes, und das Verlangen nach Geisteslabung tritt ein. Da es also dem Deutschen nicht genug ist, seine Musik bloß sinnlich wahrzunehmen, so macht er sich mit ihrem inneren Organismus vertraut, er studirt die Musik; er studirt die Lehre des Kontrapunktes, um sich klarer bewußt zu werden, was ihn in den Meisterwerken so gewaltig und wunderbar anzog; er lernt die Kunst ergründen, und wird somit endlich selbst Tondichter. Dieses Bedürfniß vererbt sich nun vom Vater zum Sohne, und die Befriedigung desselben wird somit ein wesentlicher Theil der Erziehung. Alles, was der wissenschaftliche Theil der Musik Schwieriges enthält, erlernt der Deutsche als Kind neben seinen Schulstudien, und sobald er dann im Stande ist, selbstständig zu denken und zu fühlen, so ist nichts natürlicher, als daß er auch die Musik mit in sein Denken und Fühlen einschließt, und, weit entfernt ihre Ausübung bloß als eine Unterhaltung anzusehen, mit eben der Religiösität an sie geht, wie an das Heiligste seines Lebens. Er wird somit zum Schwärmer, und diese innige, fromme Schwärmerei, mit der er die Musik auffaßt und ausführt, ist es, was hauptsächlich die deutsche Musik charakterisirt.

Sowohl dieser Hang, als vielleicht auch der Mangel an schöner Stimmbildung, verweist den Deutschen auf die Instrumentalmusik. — Halten wir überhaupt fest, daß jede Kunst ein Genre besitzt, in welchem sie am selbstständigsten und eigenthümlichsten repräsentirt wird, so ist dieß bei der Musik jedenfalls im Genre der Instrumentalmusik der Fall. In jedem andern Genre tritt ein zweites Element hinzu, das schon an sich selbst die Einheit und Selbstständigkeit des Einen aufhebt, und sich, wie wir erfahren haben, doch nie zu der Höhe des andern emporschwingt. Durch welchen Wust von Anhängseln anderer Kunstproduktionen muß man sich nicht erst durcharbeiten, um bei Anhörung einer Oper zur eigentlichen Tendenz der Musik selbst zu gelangen! Wie fühlt der Komponist sich genöthigt, hier und da seine Kunst fast völlig unterzuordnen, und dieß sogar oft Dingen, die der Würde aller Kunst zuwider sind. In den glücklichen Fällen, wo der Werth der Hülfsleistungen der assoziirten Künste sich zu gleicher Höhe mit dem Werthe der Musik selbst erhebt, entsteht zwar wirklich ein neues Genre, dessen klassischer Werth und tiefe Bedeutung hinlänglich anerkannt ist, das aber immer und jedenfalls dem Genre der höheren Instrumentalmusik untergeordnet bleiben muß, weil in ihm doch wenigstens immer die Selbstständigkeit der Kunst selbst geopfert ist, während sie in diesem ihre höchste Bedeutung, ihre vollkommenste Ausbildung erreicht. — Hier, im Gebiete der Instrumentalmusik, ist es, wo der Künstler, frei von jedem fremden und beengenden Einflusse, im Stande ist, am unmittelbarsten an das Ideal der Kunst zu reichen; hier, wo er die seiner Kunst eigenthümlichst angehörenden Mittel in Anwendung zu bringen hat, ist er sogar gebunden, im Gebiete seiner Kunst selbst zu verbleiben.

Was Wunder, wenn der ernste, tiefe und schwärmerische Deutsche gerade diesem Genre der Musik sich mit größerer Vorliebe als jedem anderen zuwendet? Hier, wo er sich ganz seinen träumerischen Phantasien hingeben kann, wo die Individualität einer bestimmten und

begränzten Leidenschaft nicht seine Imagination fesselt, wo er im großen Reiche der Ahnungen sich ungebunden verlieren kann, — hier fühlt er sich frei und in seiner Heimath. Um sich die Meisterwerke dieses Genre's der Kunst zu versinnlichen, bedarf es keiner glänzenden Bühnen, keiner kostbaren ausländischen Sänger, keiner Pracht der theatralischen Ausstattung; ein Klavier, eine Violine reicht hin, die glänzendsten und hinreißendsten Imaginationen wach zu rufen; und Jeder ist Meister eines dieser Instrumente, und am kleinsten Orte finden sich ihrer genug zusammen, um selbst ein Orchester zu bilden, das die gewaltigsten und riesenhaftesten Schöpfungen wiederzugeben im Stande ist. Und ist es denn möglich, daß mit der üppigsten Zuthat aller anderen Künste ein prachtvolleres und erhabeneres Gebäude aufgerichtet werden könne, als ein einfaches Orchester im Stande ist, in der Aufführung einer Beethoven'schen Symphonie zu erbauen? Gewiß nicht! Die reichste sinnliche Ausstattung kann nimmermehr das vergegenwärtigen, was eine Aufführung jener Meisterwerke in Wirklichkeit selbst hinstellt.

Die Instrumentalmusik ist somit das ausschließliche Eigenthum des Deutschen, - - sie ist sein Leben, sie ist seine Schöpfung! Und eben in jener bescheidenen, schüchternen Verschämtheit, die einen Hauptzug des deutschen Gemüthes ausmacht, mag das Gedeihen dieses Genre's einen wichtigen Grund haben. Diese Verschämtheit ist es, die dem Deutschen verwehrt, mit seiner Kunst, diesem seinen innern Heiligthum, nach außen hin zu prunken. Mit richtigem Takte fühlt er, daß er mit diesem Heraustreten sogar seine Kunst verläugnet, denn sie ist so reinen, ewigen Ursprunges, daß sie durch weltliche Prunksucht leicht entstellt wird. Der Deutsche kann sein musikalisches Entzücken nicht der Masse mittheilen, er kann dieß nur dem vertrautesten Kreise seiner Umgebung. In diesem Kreise nun läßt er sich frei gehen. Da läßt er die Thränen der Freude und des Schmerzes ungehindert fließen, und deßhalb ist es hier, wo er Künstler im voll-

sten Sinne des Wortes wird. Ist dieser Kreis nicht zahlreich genug, so sind es ein Klavier und ein paar Saiteninstrumente, auf denen musizirt wird; — man spielt eine Sonate, ein Trio oder ein Quartett, oder singt das deutsche vierstimmige Lied. Erweitert sich dieser vertraute Kreis, so wächst die Zahl der Instrumente, und man spielt die Symphonie. — Auf diese Art ist man berechtigt, anzunehmen, daß die Instrumentalmusik aus dem Herzen des deutschen Familienlebens hervorgegangen ist; daß sie eine Kunst ist, die nicht von der Masse eines großen Publikums, sondern nur vom vertrauten Kreise Weniger verstanden und gewürdigt werden kann. Es gehört eine edle, reine Schwärmerei dazu, in ihr das wahre, hohe Entzücken zu finden, das sie nur über den Eingeweihten ausgießt; dieß kann aber nur der ächte Musiker sein, nicht die Masse eines unterhaltungssüchtigen Salon-Publikums. Denn Alles, was von diesem letzteren als pikante, glänzende Episoden aufgefaßt und begrüßt zu werden pflegt, wird auf diese Art vollkommen misverstanden, und somit bloß in der Reihe der eiteln, koketten Künste Das eingereiht, was dem innersten Kerne der reinsten Kunst entsprang.

Wir wollen uns ferner bemühen, zu zeigen, wie auf derselben Basis alle deutsche Musik gegründet ist.

Schon im Vorhergehenden erwähnte ich, warum das Genre der Vokalmusik bei weitem weniger einheimisch bei den Deutschen sei, als das der Instrumentalmusik. Man kann zwar nicht läugnen, daß auch die Vokalmusik bei den Deutschen eine ganz besondere und eigene Richtung annahm, die ebenfalls im Wesen und in den Bedürfnissen des Volkes ihren Ausgangspunkt findet. Nie jedoch hat das größte und wichtigste Genre der Vokalmusik, — die dramatische Musik, in Deutschland eine gleiche Höhe und selbstständige Ausbildung erreicht, wie sie der Instrumentalmusik zu Theil ward. Der Glanz der deutschen Vokalmusik blühte in der Kirche; die Oper wurde den Italienern überlassen. Selbst die katholische Kirchenmusik ist in Deutsch-

land nicht zu Hause, dafür aber ausschließlich die protestantische. Den Grund dafür finden wir wiederum in der Einfachheit der deutschen Sitten, die dem kirchlichen Prunk des Katholizismus bei weitem weniger zugethan sein konnten, als den einfachen und anspruchslosen Gebräuchen des protestantischen Kultus. Der Pomp des katholischen Gottesdienstes wurde von den Fürsten und Höfen dem Auslande entliehen, und mehr oder weniger sind alle deutschen katholischen Kirchenkomponisten Nachahmer der Italiener gewesen. Statt allen Prunkes genügte aber in den älteren protestantischen Kirchen der einfache Choral, der von der gesammten Gemeinde gesungen und von der Orgel begleitet wurde. Dieser Gesang, dessen edle Würde und ungezierte Reinheit nur aus wahrhaft frommen und einfachen Herzen entspringen konnte, darf und muß ausschließlich als deutsches Eigenthum angesehen werden. In Wahrheit trägt auch die künstlerische Konstruktion des Chorals ganz den Charakter deutscher Kunst; die Neigung des Volkes zum Liede findet man in den kurzen und populären Melodien des Chorals beurkundet, von denen manche auffallende Ähnlichkeit mit anderen profanen, aber immer kindlich frommen Volksliedern haben. Die reichen und kräftigen Harmonien aber, welche die Deutschen ihren Choralmelodien unterlegen, bezeugen den tiefen künstlerischen Sinn der Nation. Dieser Choral nun, an und für sich eine der würdigsten Erscheinungen in der Geschichte der Kunst, muß als Grundlage aller protestantischen Kirchenmusik angesehen werden; auf ihr baute der Künstler weiter, und errichtete die großartigsten Gebäude. Als nächste Erweiterung und Vergrößerung des Chorales müssen die Motetten angesehen werden. Diese Kompositionen hatten dieselben kirchlichen Lieder, wie die Choräle, zur Unterlage; sie wurden ohne Begleitung der Orgel nur von Stimmen vorgetragen. Die großartigsten Kompositionen von diesem Genre besitzen wir von Sebastian Bach, sowie dieser überhaupt als der größte protestantische Kirchen-Komponist betrachtet werden muß.

Die Motetten dieses Meisters, die im kirchlichen Gebrauch ähnlich wie der Choral verwendet wurden (nur daß diese nicht von der Gemeinde, sondern ihrer größeren Kunstschwierigkeit wegen von einem besonderen Sängerchore ausgeführt wurden), sind unstreitig das Vollendetste, was wir von selbstständiger Vokalmusik besitzen. Neben der reichsten Fülle des tiefsinnigsten Kunstaufwandes herrscht in diesen Kompositionen immer eine einfache, kräftige, oft hochpoetische Auffassung des Textes im ächt protestantischen Sinne vor. Dabei ist die Vollendung der äußeren Formen dieser Werke so groß und in sich abgeschlossen, daß sie von keiner anderen Kunsterscheinung übertroffen wird. Noch erweitert und vergrößert finden wir aber dieses Genre in den großen Passionsmusiken und Oratorien. Die Passionsmusik, fast ausschließlich dem großen Sebastian Bach eigen, hat die Leidensgeschichte des Heilandes zum Grunde, wie sie von den Evangelisten geschrieben ist; der ganze Text ist wörtlich komponirt; außerdem sind aber an den einzelnen Abschnitten der Erzählung auf die jedesmaligen Momente derselben sich beziehende Verse aus den Kirchengesängen eingeflochten, an den wichtigsten Stellen sogar der Choral selbst, der auch wirklich von der gesammten Gemeinde gesungen wurde. Auf diese Art ward eine Aufführung einer solchen Passionsmusik eine große religiöse Feierlichkeit, an der die Künstler wie die Gemeinde gleichen Antheil nahmen. Welcher Reichthum, welche Fülle von Kunst, welche Kraft, Klarheit, und dennoch prunklose Reinheit sprechen aus diesen einzigen Meisterwerken! In ihnen ist das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation verkörpert, was man um so mehr berechtigt ist anzunehmen, als ich nachgewiesen zu haben glaube, wie auch diese großartigen Kunstproduktionen aus den Herzen und Sitten des deutschen Volkes hervorgingen.

Die Kirchenmusik hatte somit ihren Ursprung, wie ihre Blüthe, dem Bedürfnisse des Volkes zu danken. Ein ähnliches Bedürfniß hat aber nie die dramatische Musik bei den Deutschen hervorgerufen.

Die Oper hatte seit ihrem ersten Entstehen in Italien einen so sinnlichen und prunkenden Charakter angenommen, daß sie in dieser Gestalt dem ernsten, gemüthvollen Deutschen unmöglich das Bedürfniß ihres Genusses abgewinnen konnte. Die Oper war mit der Zuthat von Ballet und Dekorations-Pomp so bald in den Verruf einer bloßen üppigen Unterhaltung für die Höfe gekommen, daß sie in den ersten Zeiten in der That auch nur von diesen gepflegt und geschützt wurde. Wie aber die Höfe, und zumal die deutschen Höfe, so entschieden vom Volke getrennt und abgeschlossen waren, konnten natürlich auch ihre Vergnügungen nie zugleich die des Volkes werden. Deßhalb sehen wir denn selbst fast noch im Verlaufe des ganzen verflossenen Jahrhunderts in Deutschland die Oper wie ein ganz ausländisches Kunstgenre gepflegt. Jeder Hof hatte seine italienische Truppe, welche die Opern italienischer Komponisten sang; denn anders als in italienischer Sprache und von Italienern gesungen, konnte man sich damals gar keine Oper denken. Derjenige deutsche Komponist, der auch Opern schreiben wollte, mußte italienische Sprache und italienische Gesangsmanier erlernen, und konnte nur beifällig aufgenommen werden, wenn er sich als Künstler gänzlich denationalisirt hatte. Nichtsdestoweniger waren es aber oft Deutsche, welche auch in diesem Genre den ersten Preis erhielten; die universelle Richtung, deren der deutsche Genius fähig ist, machte es dem deutschen Künstler leicht, sich selbst auf fremdem Terrain einheimisch zu machen. Wir sehen, wie die Deutschen sich schnell in Das, was National-Eigenthümlichkeit bei ihren Nachbarn zur Geburt brachte, hineinfühlen, und sich dadurch von Neuem einen festen Standpunkt verschaffen, von dem aus sie dann den ihnen inwohnenden Genius weit über die Gränzen der beschränkenden Nationalität hinaus die schöpferischen Schwingen ausbreiten lassen. Der deutsche Genius scheint fast bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dieß aber aus seinen engen

Gränzen zu erheben und somit etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen. Natürlich kann diese Aufgabe aber nur von Demjenigen erreicht werden, der sich nicht damit begnügt, sich in eine fremde Nationalität hineinzulügen, sondern der das Erbtheil seiner deutschen Geburt rein und unverdorben erhält, und dieses Erbtheil ist: Reinheit der Empfindung und Keuschheit der Erfindung. Wo diese Mitgift erhalten wird, da muß der Deutsche unter jeder Himmelsgegend, in jeder Sprache und jedem Volke das Vorzüglichste leisten können.

So sehen wir denn endlich, daß es doch ein Deutscher war, der die italienische Schule in der Oper zum vollkommensten Ideal erhob, und sie, auf diese Art zur Universalität erweitert und veredelt, seinen Landsleuten zuführte. Dieser Deutsche, dieses größte und göttlichste Genie war Mozart. In der Geschichte der Erziehung, der Bildung und des Lebens dieses einzigen Deutschen kann man die Geschichte aller deutschen Kunst, aller deutschen Künstler lesen. Sein Vater war Musiker; er wurde somit auch zur Musik erzogen, wahrscheinlich selbst nur in der Absicht, aus ihm eben nur einen ehrlichen Musikanten zu machen, der mit dem Erlernten sein Brod verdienen sollte. In zartester Kindheit mußte er schon selbst das Schwierigste des wissenschaftlichen Theiles seiner Kunst erlernen; natürlich ward er so schon als Knabe ihrer vollkommen Meister; ein weiches, kindliches Gemüth und überaus zarte Sinnes-Werkzeuge ließen ihn zu gleicher Zeit seine Kunst auf das Innigste sich aneignen; das ungeheuerste Genie aber erhob ihn über alle Meister aller Künste und aller Jahrhunderte. Zeit seines Lebens arm bis zur Dürftigkeit, Prunk und vortheilhafte Anerbieten schüchtern verschmähend, trägt er schon in diesen äußeren Zügen den vollständigen Typus seiner Nation. Bescheiden bis zur Verschämtheit, uneigensüchtig bis zum Selbstvergessen, leistet er das Erstaunlichste, hinterläßt er der Nachwelt die unermeßlichsten Schätze, ohne zu wissen, daß er gerade etwas Anderes that, als seinem

Schöpfungsdrange nachzugeben. Eine rührendere und erhebendere Erscheinung hat keine Kunstgeschichte aufzuweisen.

Mozart eben vollbrachte das in der höchsten Potenz, dessen, wie ich sagte, die Universalität des deutschen Genius fähig ist. Er machte sich die ausländische Kunst zu eigen, um sie zur allgemeinen zu erheben. Auch seine Opern waren in italienischer Sprache geschrieben, weil diese damals die einzig für den Gesang zulässige Sprache war. Er riß sich aber so ganz aus allen Schwächen der italienischen Manier heraus, veredelte ihre Vorzüge in einem solchen Grade, verschmolz sie mit der ihm innewohnenden deutschen Gediegenheit und Kraft so innig, daß er endlich etwas vollkommen Neues und vorher noch nie Dagewesenes erschuf. Diese seine neue Schöpfung war die schönste, idealste Blüthe der dramatischen Musik, und von hier an kann man erst rechnen, daß die Oper in Deutschland heimisch ward. Von nun an öffneten sich die Nationaltheater, und man schrieb Opern in deutscher Sprache.

Während sich jedoch diese große Epoche vorbereitete, während Mozart und dessen Vorgänger aus der italienischen Musik selbst dieß neue Genre herausarbeiteten, bildete sich von der anderen Seite eine volksthümliche Bühnenmusik heraus, durch deren Verschmelzung mit jener endlich die wahre deutsche Oper entstand. Es war dieß das Genre des deutschen Singspieles, wie es, fern vom Glanze der Höfe, mitten unter dem Volke entstand und aus dessen Sitten und Wesen hervorging. Dieses deutsche Singspiel, oder Operette, hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der älteren französischen opéra comique. Die Süjets der Texte waren aus dem Volksleben genommen, und schilderten die Sitten meist der unteren Klassen. Sie waren meist komischen Inhaltes, voll derben und natürlichen Witzes. Als vorzüglichste Heimath dieses Genre's muß Wien betrachtet werden. Überhaupt hat sich in dieser Kaiserstadt von jeher die meiste Volksthümlichkeit erhalten; dem unschuldigen heiteren Sinne ihrer Einwohner

sagte stets das am meisten zu, was ihrem natürlichen Witz und ihrer fröhlichen Einbildungskraft am faßlichsten war. In Wien, wo alle Volksstücke ihren Ursprung hatten, gedieh denn auch das volksthümliche Singspiel am besten. Der Komponist beschränkte sich dabei zwar meistens nur auf Lieder und Arietten; dennoch traf man darunter schon manches charakteristische Musikstück, wie z. B. in dem vortrefflichen „Dorfbarbier", das wohl geeignet war, bei größerer Ausdehnung mit der Zeit das Genre bedeutender zu machen, während es bei seiner Verschmelzung mit der größeren Opernmusik endlich völlig untergehen mußte. Nichtsdestoweniger hatte es schon eine gewisse selbstständige Höhe erreicht, und man sieht mit Verwunderung, daß zu derselben Zeit, wo Mozart's italienische Opern sogleich nach ihrem Erscheinen in das Deutsche übersetzt und dem gesammten vaterländischen Publikum vorgelegt wurden, auch jene Operette eine immer üppigere Form annahm, indem sie Volkssagen und Zaubermärchen zu Süjets nahm, die den phantasievollen Deutschen am lebhaftesten ansprach. — Das Entscheidendste geschah denn endlich: Mozart selbst schloß sich dieser volksthümlichen Richtung der deutschen Operette an, und komponirte auf deren Grundlage die erste große deutsche Oper: die Zauberflöte. Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existirt; mit diesem Werke war sie erschaffen. Der Dichter des Süjets, ein spekulirender Wiener Theaterdirektor, beabsichtigte gerade nichts weiter, als eine recht große Operette zu Tage zu bringen. Dadurch ward dem Werke von vorn herein die populärste Außenseite zugesichert; ein phantastisches Märchen lag zum Grunde, wunderliche märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mußten zur Ausstattung dienen. Was aber baute Mozart auf dieser wunderlich abenteuerlichen Basis auf! Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die

Quintessenz aller edelsten Blüthen der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! — In der That, das Genie that hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte. Es ist wahr, wir sehen die deutsche Oper nun wohl aufleben, aber zugleich in dem Grade rückwärts gehen, oder sich in Manier verflachen, in welchem sie sich so schnell zu ihrer höchsten Höhe erhoben hatte. — Als die unmittelbarsten Nachahmer Mozart's in diesem Sinne müssen Winter und Weigl angesehen werden. Beide haben auf das Redlichste sich der populären Richtung der deutschen Oper angeschlossen, und dieser in seiner „Schweizerfamilie", jener in seinem „unterbrochenen Opferfest" hat bewiesen, wie wohl der deutsche Opernkomponist seine Aufgabe zu würdigen verstand. Demohngeachtet verliert sich die allgemeine populäre Richtung Mozart's bei diesen seinen Nachahmern schon in das Kleinliche, und scheint daraus klar werden zu wollen, wie die deutsche Oper nie einen nationalen Schwung nehmen sollte. Die populäre Eigenthümlichkeit der Rhythmen und Melismen erstarrt zur Bedeutungslosigkeit von angelernten Floskeln und Phrasen, und vor Allem verräth der vollkommene Indifferentismus, mit dem die Komponisten an die Wahl ihrer Sujets gingen, wie wenig sie geeignet waren, der deutschen Oper eine höhere Stellung zu verschaffen.

Dennoch sehen wir das volksthümliche musikalische Drama noch einmal aufleben. In der Zeit, wo Beethoven's allgewaltiges Genie in seiner Instrumentalmusik das Reich der kühnsten Romantik erschlossen, verbreitete sich ein lichtvoller Strahl aus diesem zauberhaften Gebiete auch über die deutsche Oper. Es war dieß Weber, der der Bühnenmusik noch einmal ein schönes, warmes Leben einhauchte.

In seinem populärsten Werke, dem „Freischützen", berührte Weber abermals das Herz des deutschen Volkes. Das deutsche Märchen, die schauerliche Sage waren es, die hier den Dichter und Komponisten unmittelbar dem deutschen Volksleben nahe brachten; das seelenvolle, einfache Lied des Deutschen lag zu Grunde, so daß das Ganze einer großen, rührenden Ballade glich, die, mit dem edelsten Schmucke der frischesten Romantik ausgestattet, das phantasievolle Gemüthsleben der deutschen Nation auf das Charakteristischste besingt. Und wirklich hat sowohl Mozart's Zauberflöte, wie Weber's Freischütz, nicht undeutlich bewiesen, daß in diesem Gebiete das deutsche musikalische Drama zu Hause, darüber hinaus ihm aber die Gränze gesteckt sei. Selbst Weber mußte dieß erfahren, als er die deutsche Oper über diese Gränze erheben wollte; seine „Euryanthe", mit allen schönen Einzelnheiten, ist doch als ein mislungener Versuch anzusehen. Hier, wo Weber den Streit großer, gewaltiger Leidenschaften in einer höheren Sphäre zeichnen wollte, verließ ihn seine Kraft; schüchtern und kleinmüthig ordnete er sich seiner zu großen Aufgabe unter, suchte durch ängstliche Ausmalung einzelner Charakterzüge zu ersetzen, was nur mit großen, kräftigen Strichen im Ganzen gezeichnet werden konnte; somit verlor er seine Unbefangenheit und ward unwirksam*). Es war, als ob Weber gewußt hätte, daß er hier seine keusche Natur geopfert hatte; er kehrte sich in seinem Oberon noch einmal mit schmerzlichem Todeslächeln der holden Muse seiner Unschuld zu.

Neben Weber versuchte Spohr sich der deutschen Bühne Meister zu machen, konnte aber nie zu der Popularität Weber's gelangen; seiner Musik mangelte es zu sehr an dem dramatischen Leben, das von der Scene aus wirken soll. Wohl sind die Produktionen dieses Meisters völlig deutsch zu nennen, denn sie sprechen tief und klagend zu dem innern Gemüthe. Dennoch fehlt ihnen gänzlich jene heitere,

*) Mich dünkt, mein Freund würde mit der Zeit sich besonnener hierüber auszudrücken gelernt haben. D. H.

naive Beimischung, die Weber so eigenthümlich ist, und ohne welche das Kolorit zumal für eine dramatische Musik zu monoton wird und seine Wirkung verliert.

Als letzter und bedeutendster Nachfolger dieser Beiden muß Marschner angesehen werden; er berührte dieselben Saiten, die Weber angeschlagen hatte, und erhielt dadurch schnell eine gewisse Popularität. Bei aller ihm innewohnenden Kraft war aber dieser Komponist nicht im Stande, die von seinem Vorgänger so glänzend wiederbelebte populäre deutsche Oper aufrecht und in Geltung zu erhalten, als die Produktionen der neueren französischen Schule so reißenden Fortschritt in der enthusiastischen Anerkennung der deutschen Nation machten. In der That hat die neuere französische dramatische Musik der deutschen populären Oper einen so entschiedenen Todesstreich beigebracht, daß diese als jetzt völlig nicht mehr existirend zu betrachten ist. Dennoch muß dieser neueren Periode ausführlichere Erwähnung gethan werden, da sie einen zu mächtigen Einfluß auf Deutschland äußerte, und da es doch scheint, als ob der Deutsche sich endlich zum Meister auch dieser Periode aufschwingen würde.

Wir können den Anfang dieser Periode nicht anders als von Rossini datiren; denn mit dem genialsten Leichtsinn, der allein dieß erreichen konnte, riß dieser alle Überreste der älteren italienischen Schule nieder, welche ja eben schon zum mageren Gerippe der bloßen Formen verdorrt war. Sein wohllüstig freudiger Gesang flatterte in der Welt herum, und seine Vorzüge, — Leichtigkeit, Frische und Üppigkeit der Form, fanden zumal bei den Franzosen Konsistenz. Bei diesen erhielt die Rossini'sche Richtung Charakter, und gewann durch National-Stätigkeit ein würdigeres Ansehen; selbstständig, und mit der Nation sympathisirend, schufen nun ihre Meister das Vortrefflichste, was in der Kunstgeschichte eines Volkes aufgewiesen werden kann. In ihren Werken verkörperte sich die Tugend und der Charakter ihrer Nation. Die liebenswürdige Ritterlichkeit des älteren Frankreichs

begeisterte aus Boieldieu's herrlichem Jean de Paris; die Lebhaftigkeit, der Geist, der Witz, die Anmuth der Franzosen blühte in dem ihnen völlig und ausschließlich eigenen Genre der opéra comique. Ihren höchsten Höhepunkt erreichte aber die französische dramatische Musik in Auber's unübertrefflicher: „Stummen von Portici", — einem National-Werke, wie jede Nation höchstens nur Eines aufzuweisen hat. Diese stürmende Thatkraft, dieses Meer von Empfindungen und Leidenschaften, gemalt in den glühendsten Farben, durchdrungen von den eigensten Melodien, gemischt von Grazie und Gewalt, Anmuth und Heroismus, — ist dieß Alles nicht die wahrhafte Verkörperung der letzten Geschichte der französischen Nation? Konnte dieß erstaunliche Kunstwerk von einem Anderen als von einem Franzosen geschaffen werden? — Es ist nicht anders zu sagen, — mit diesem Werke hatte die neuere französische Schule ihre Spitze erreicht, und sie errang sich somit die Hegemonie über die civilisirte Welt*).

Was also Wunder, wenn der so empfängliche und unpartheiische Deutsche nicht zögerte, die Vortrefflichkeit dieser Produktionen der Nachbarn mit ungeheucheltem Enthusiasmus anzuerkennen? Denn der Deutsche versteht im Allgemeinen gerechter zu sein, als manches andere Volk. Zudem halfen diese ausländischen Erscheinungen einem entschiedenen Bedürfnisse ab; denn es ist nicht zu läugnen, daß das größere Genre der dramatischen Musik einmal in Deutschland nicht von selbst gedeiht; und dieß wahrscheinlich aus demselben Grunde, der auch das höhere deutsche Schauspiel nie seine vollste Blüthe erreichen läßt. Dafür ist es aber dem Deutschen eher als jedem Andern möglich, auf fremdem Boden die Richtung einer nationalen Kunstepoche auf die höchste Spitze und zur universellen Gültigkeit zu bringen.

Was also die dramatische Musik betrifft, so können wir annehmen, daß gegenwärtig der Deutsche und der Franzose nur Eine habe;

*) Mephistopheles: „Ihr sprecht schon fast wie ein Franzos!" D. H.

mögen ihre Werke nun auch in dem einen Lande zuerst produzirt werden, so ist dieß doch mehr örtliche als wesentliche Differenz. Dadurch, daß sich beide Nationen die Hände reichen und sich gegenseitig ihre Kräfte leihen, ist jedenfalls eine der größten Kunstepochen vorbereitet worden. Möge diese schöne Vereinigung nie gelöst werden, denn es ist keine Mischung zweier Nationen denkbar, deren Verbrüderung größere und vollkommenere Resultate für die Kunst hervorbringen könnte, als die der Deutschen und Franzosen, weil die Genies jeder dieser beiden Nationen sich gegenseitig vollkommen Das zu ersetzen im Stande sind, was den einen oder den anderen abgeht.

5.

# Der Virtuos und der Künstler.

Nach einer alten Sage giebt es irgendwo ein unschätzbares Juwel, dessen strahlender Glanz plötzlich dem begünstigten Sterblichen, der seinen Blick darauf heftet, alle Gaben des Geistes und alles Glück eines befriedigten Gemüthes gewährt. Doch liegt dieser Schatz im tiefsten Abgrunde vergraben. Es heißt, daß es ehedem vom Glücke Hochbegünstigte gab, deren Auge übermenschlich gewaltig die aufgehäuften Trümmer, welche wie Thore, Pfeiler und unförmliche Bruchstücke riesiger Paläste über einander lagen, durchdrang: durch dieses Chaos hindurch leuchtete dann der wundervolle Glanz des magischen Juwels zu ihnen herauf, und erfüllte ihr Herz mit unsäglicher Entzückung. Da erfaßte sie die Sehnsucht, allen Trümmerschutt hinwegzuräumen, um Aller Augen die Pracht des magischen Schatzes aufzudecken, vor dem die Sonnenstrahlen erblassen sollten, wenn sein Anblick unser Herz mit göttlicher Liebe, unseren Geist mit seliger Erkenntniß erfüllte. Doch vergeblich all' ihre Mühe: sie konnten die träge Masse nicht erschüttern, die den Wunderstein barg.

Jahrhunderte vergingen: aus dem Geiste jener so überselteneu Hochbeglückten spiegelte sich der Glanz des Strahlenlichtes, das aus dem Anblicke des Juwels zu ihnen gedrungen war, der Welt wieder

ab: aber keiner vermochte ihm selbst zu nahen. Doch war die Kunde davon vorhanden; es führten die Spuren, und man kam auf den Gedanken, in wohlerfahrener Weise des Bergbaues dem Wundersteine nachzugraben. Da legte man Schachten an, durch Minen und Stollen ward in die Eingeweide der Erde eingedrungen; der künstlichste unterirdische Bau kam zu Stande, und immer grub man von Neuem, legte Gänge und Nebenminen an, bis endlich die Verwirrung im Labyrinthe wuchs, und die Kunde von der rechten Richtung ganz und gar verloren ging. So lag der ganze Irrbau, über dessen Mühen der Juwel endlich selbst vergessen worden war, nutzlos da: man gab ihn auf. Verlassen wurden Schachten, Gänge und Minen: schon drohten sie einzustürzen, — als, wie es heißt, ein armer Bergmann aus Salzburg daher kam. Der untersuchte genau die Arbeit seiner Vorgänger: voll Verwunderung folgte er den zahllosen Irrgängen, deren nutzlose Anlage ihm ahnungsvoll aufging. Plötzlich fühlt er sein Herz von wohllüstiger Empfindung bewegt: durch eine Spalte leuchtet ihm das Juwel entgegen; mit einem Blicke umfaßt er das ganze Labyrinth: der ersehnte Weg zu dem Wundersteine selbst thut sich ihm auf; von dem Lichtglanze geleitet dringt er in den tiefsten Abgrund, bis zu ihm, dem göttlichen Talisman selber. Da erfüllte eine wunderbare Ausstrahlung die ganze Erde mit flüchtiger Pracht, und alle Herzen erbebten vor unsäglichem Entzücken: den Bergmann aus Salzburg sah aber niemand wieder.

Dann war es wieder ein Bergmann, der kam aus Bonn vom Siebengebirge her; der wollte den verschollenen Salzburger in den verlassenen Schachten aufsuchen: schnell gelangte er auf seine Spur, und so plötzlich traf sein Auge der Wunderglanz des Juwels, daß es sofort davon erblindete. Ein wogendes Lichtmeer durchdrang seine Sinne; von göttlichem Schwindel erfaßt, schwang er sich in den Abgrund, und krachend brachen die Schachten über ihm zusammen: ein furchtbares Getöse drang wie Weltuntergang dahin. Auch den Bonner Bergmann sah man nie wieder.

So endete, wie alle Bergmannssagen, auch diese: mit der Verschüttung. Neu liegen die Trümmer; doch zeigt man noch die Stätte der alten Schachten, und in den letzten Zeiten hat man sich sogar aufgemacht, den beiden verunglückten Bergleuten nachzugraben, denn gutmüthig heißt es, sie könnten wohl gar noch am Leben sein. Mit wirklichem Eifer werden die Arbeiten neuerdings betrieben und machen sogar viel von sich reden; Neugierige reisen von weit her, um den Ort zu besuchen: da werden Bruchstückchen vom Schutt zum Andenken mitgenommen, und man zahlt etwas dafür, denn Jeder will etwas zum frommen Werke beigetragen haben; auch kauft man da die Lebensbeschreibung der beiden Verschütteten, die ein Bonner Professor genau abgefaßt hat, ohne jedoch melden zu können, wie es gerade bei der Verschüttung herging, was nur das Volk weiß. So hat es sich denn endlich der Art gewendet, daß die eigentliche rechte Sage in Vergessenheit gerathen ist, während allerhand kleinere neue Fabeln dafür auftauchen, so z. B. daß man beim Nachgraben auf recht ergiebige Goldadern gerathen sei, aus welchen in der Münze die solidesten Dukaten geprägt würden. Und wirklich scheint hieran etwas zu sein: an den Wunderstein und die armen Bergleute wird aber immer weniger noch gedacht, wiewohl die ganze Unternehmung doch immer nach der Ausgrabung der verschütteten Bergleute benannt wird. —

Vielleicht ist auch die ganze Sage, wie die ihr nachfolgende Fabel, nur im allegorischen Sinne zu verstehen: die Deutung dürfte uns dann leicht aufgehen, wenn wir den Wunderjuwel als den Genius der Musik auffaßten; die beiden verschütteten Bergleute wären dann ebenfalls unschwer zu erklären, und der Schutt, der sie bedeckt, läge uns am Ende quer vor den Füßen, wenn wir uns aufmachen, um zu jenen selig Entrückten durchzudringen. In der That, wem jener Wunderstein etwa im sagenhaften Nachttraume einmal geleuchtet, oder: wem der Genius der Musik in der heiligen Stunde der Entzückung in die Seele gezündet hat, der wird, will er den

Traum, will er die Entzückung festhalten, d. h. will er nach den Werkzeugen hierfür suchen, zu allererst auf jenen Trümmerhaufen stoßen: da hat er denn zu graben und zu schaufeln; die Stätte ist besetzt mit Goldgräbern: die wühlen den Schutt immer dichter durcheinander, und wollt ihr auf den alten Schacht dringen, der einst zu dem Juwele führte, so werfen sie euch Schlacken und Katzengold in den Weg. Und das Geröll schichtet sich immer höher, die Wand wird immer dichter: der Schweiß rinnt euch von der Stirn. Ihr Armen! Und Jene verlachen euch.

Hiermit mag es nun etwa folgende ernstliche Bewandtniß haben.—

Was ihr von Tönen euch da aufzeichnetet, soll nun laut erklingen; ihr wollt es hören und von Anderen hören lassen. Nun ist euch das Wichtigste, ja das Unerläßlichste, daß euer Tonstück genau so zu Gehör gelange, wie ihr es bei seiner Aufzeichnung in euch vernahmet: das heißt, mit gewissenhafter Treue sollen die Intentionen des Komponisten wiedergegeben werden, damit die geistigen Gedanken unentstellt und unverkümmert den Wahrnehmungsorganen übermittelt werden. Hiergegen müßte nun das höchste Verdienst des ausübenden Künstlers, des Virtuosen, in der vollkommen reinen Wiedergebung jenes Gedankens des Tonsetzers bestehen, wie sie zunächst nur durch wirkliche Aneignung seiner Intentionen, und dem zu Folge durch völlige Verzichtleistung auf eigene Invention versichert werden kann. Gewiß könnte somit nur die vom Tonsetzer selbst geleitete Aufführung den richtigen Aufschluß über alle seine Intentionen geben; diesen am nächsten kommen wird dann derjenige, welcher hinlänglich mit eigener Schöpferkraft begabt ist, um den Werth der Reinerhaltung fremder künstlerischer Intentionen nach dem seinen eigenen hierfür beigelegten Werthe zu ermessen, wobei ihm andererseits eine besondere, liebevolle Schmiegsamkeit behülflich sein müßte. Diesen Befähigtsten würden solche Künstler sich anreihen, die keine Ansprüche auf eigene Erfindung erheben, und gewissermaßen nur dadurch der Kunst angehören, daß sie das fremde Kunstwerk sich innig zu eigen zu machen fähig sind:

diese müßten bescheiden genug sein, ihre persönlichen Eigenschaften, worin diese immer bestehen mögen, gänzlich außer dem Spiele zu halten, so daß bei der Ausführung weder die Vorzüge noch die Nachtheile derselben zur Beachtung kämen: denn schließlich soll nur das Kunstwerk, in reinster Wiedergebung, vor uns erscheinen, die Besonderheit des Ausführenden aber in keiner Weise unsere Aufmerksamkeit auf sich, d. h. eben vom Kunstwerke ab lenken.

Leider verstößt nun aber diese so wohl berechtigt dünkende Forderung so sehr gegen alle die Bedingungen, unter welchen öffentliche Kunstproduktionen der Theilnahme des Publikums sich erfreuen. Dieses wendet sich zuerst mit Eifer und Neugierde nur der Kunstgeschicklichkeit zu; die Freude an dieser vermittelt ihnen erst die Beachtung des Kunstwerkes selbst. Wer will hierfür das Publikum tadeln? Es ist eben der Tyrann, den wir uns zu gewinnen suchen. Noch stünde es auch bei dieser Eigenschaft nicht so schlimm, wenn sie den ausübenden Künstler nicht verdürbe, der endlich vergißt, welches sein wahrer Beruf ist. Seine Stellung als Vermittler der künstlerischen Intention, ja als eigentlicher Repräsentant des schaffenden Meisters, legt es ihm ganz besonders auf, den Ernst und die Reinheit der Kunst überhaupt zu wahren: er ist der Durchgangspunkt für die künstlerische Idee, welche durch ihn gewissermaßen erst zu einem realen Dasein gelangt. Die eigene Würde des Virtuosen beruht daher lediglich auf der Würde, welche er der schaffenden Kunst zu erhalten weiß: vermag er mit dieser zu tändeln und zu spielen, so wirft er seine eigene Ehre fort. Dieß fällt ihm allerdings leicht, sobald er jene Würde gar nicht begreift: ist er dann zwar nicht Künstler, so hat er doch Kunstfertigkeiten zur Hand: die läßt er spielen; sie wärmen nicht, aber sie glitzern; und bei Abend nimmt sich das Alles recht hübsch aus.

Da sitzt der Virtuos im Konzertsaal, und entzückt ganz für sich: hier Läufe, dort Sprünge; er zerschmilzt, er verbrauft, er streicht und rutscht, und das Publikum sieht ihm links und rechts auf die Finger.

Nun naht ihr euch diesem wunderlichen Sabath einer solchen Soirée, und sucht euch zu entnehmen, wie ihr es machen sollt, um hier auch assembléefähig zu werden; da gewahrt ihr, daß ihr von dem ganzen Vorgange vor euren Augen und Ohren gerade so viel versteht, als sehr vermuthlich der Hexenmeister dort von dem Vorgange in eurer Seele, wenn die Musik in euch wach wird und euch zum Produziren drängt. Himmel! Diesem Manne dort sollt ihr eure Musik zurecht machen? Unmöglich! Bei jedem Versuche müßtet ihr jämmerlich erliegen. Ihr könnt euch in die Lüfte schwingen, aber nicht tanzen; ein Wirbelwind hebt euch in die Wolken, aber ihr könnt keine Pirouette machen: was sollte euch gelingen, wolltet ihr; ihm es nachthun? Ein schnöder Purzelbaum, nichts Anderes, — und Alles würde lachen, wenn ihr nicht gar zum Salon hinausgeworfen würdet.

Offenbar haben wir mit diesem Virtuosen nichts zu schaffen. Aber wahrscheinlich irrtet ihr euch heute im Lokal. Denn in Wahrheit, es giebt andere Virtuosen; es giebt unter ihnen wahre, ja große Künstler: sie verdanken ihren Ruf dem hinreißenden Vortrage der edelsten Tonschöpfungen der größten Meister; wo schlummerte die Bekanntschaft des Publikums mit diesen, wären jene vorzüglich Berufenen nicht wie aus dem Chaos der Musikmacherei entstanden, um der Welt wirklich erst zu zeigen, wer Jene waren und was sie schufen? Und dort klebt der Anschlagzettel, der euch zu solch' einem hehren Feste einlädt: ein Name leuchtet euch entgegen: Beethoven! Ihr wißt genug. Dort ist der Konzertsaal. Und wirklich: Beethoven erscheint euch; und rings herum sitzen vornehme Damen, in langen Reihen hin nichts wie vornehme Damen, und dahinter im weiten Umkreise lebhafte Herren mit Lorgnetten im Auge. Aber Beethoven ist da, mitten unter der duftenden Angst einer träumerisch wogenden Eleganz: es ist wirklich Beethoven, nervig und wuchtvoll in wehmuthreicher Allgewalt. Aber, wer kommt da mit ihm? Herr Gott: — Guillaume Tell, Robert der Teufel, und — wer nach diesen? Weber, der Innige, Zarte! Gut! Und nun: — ein „Galop".

O Himmel! Wer selbst einmal Galopaden geschrieben, wer in Potpourri's gemacht hat, der weiß, welche Lebensnoth uns treiben kann, wenn es gilt, um jeden Preis einmal Beethoven nahe zu kommen. Ich erkannte die ganze, schreckliche Noth, die auch heute zu Galopaden und Potpourri's trieb, um Beethoven verkünden zu können; und mußte ich heute den Virtuosen bewundern, so verfluchte ich die Virtuosität. — Darum, strauchelt nicht, ihr ächten Jünger der Kunst, auf dem Pfade der Tugend: zog es euch magisch an, nach dem verschütteten Schachte zu graben, laßt euch von jenen Goldadern nicht ableiten; sondern immer tiefer, tiefer grabt dem Wundersteine nach. Mir sagt es das Herz, die verschütteten Bergmänner sind noch am Leben: wenn nicht, so glaubt es nur! Was schadet euch der Glaube?

Aber am Ende ist das alles doch nur Phantasterei? Ihr braucht den Virtuosen, und ist er der rechte, so braucht er auch euch. So muß es doch sonst gewesen sein. Allerdings ist etwas vorgefallen, was eine Trennung zwischen Virtuosen und Künstler hervorrief. Gewiß war es einmal leichter, auch sein eigener Virtuos zu sein; aber ihr wurdet übermüthig und machtet es euch selbst so schwer, daß ihr die Mühe der Ausführung Demjenigen zuweisen mußtet, der nun sein ganzes Leben lang gerade vollauf damit zu thun hat, die andere Hälfte eurer Arbeit zu bestehen. Wahrlich, ihr müßt ihm dankbar sein. Er hat dem Tyrannen zuerst Stand zu halten: macht er seine Sache nicht gut, Keiner frägt nach eurer Komposition, aber *er* wird ausgepfiffen; wollt ihr ihm dagegen verargen, daß, wenn er applaudirt wird, er das ebenfalls auf sich bezieht, und nicht gerade im besonderen Namen des Komponisten sich bedankt? Hierauf käme es euch eigentlich auch nicht an: ihr wollt nur, daß euer Musikstück so exekutirt werde, wie ihr es euch gedacht habt; der Virtuos soll nichts dazu, nichts davon thun; er soll *ihr selbst* sein. Aber das ist oft sehr schwer: versuche Einer einmal, sich so ganz in den Anderen zu versetzen! —

Seht da den Mann, der gewiß am allerwenigsten an sich denkt, und dem das persönliche Gefallen gewiß nichts Besonderes einzubringen hat, wenn er zum Orchesterspiele den Takt schlägt. Der bildet sich gewiß ein, mitten im Komponisten drin zu stecken, ja, ihn wie eine zweite Haut über sich gezogen zu haben? Sicher plagt diesen der Hochmuthsteufel nicht, wenn er euer Tempo falsch nimmt, euere Vortragszeichen misversteht, und euch beim Anhören eures eigenen Tonstückes zur Verzweiflung bringt. Auch er kann allerdings Virtuose sein, und vermöge allerlei Nüancirungs-Pfiffigkeiten das Publikum zu der Meinung verleiten wollen, er sei es eigentlich, der es mache, daß das Alles so hübsch klinge: er findet, daß es nett ist, wenn eine laute Stelle plötzlich einmal ganz leise, eine schnelle ein bischen langsamer gespielt werde; er setzt euch da und dort einen Posauneneffekt hinzu, auch etwas türkische Musik; vor Allem aber hilft er durch drastische Streichungen, wenn er anders seines Erfolges nicht recht sicher ist. Dieß wäre denn ein Virtuose des Taktstockes; und ich glaube, er kommt häufig vor, namentlich bei Operntheatern. Deßhalb ist es nöthig, gegen ihn sich vorzusehen, was doch wohl am besten geschieht, wenn man sich des eigentlichen wirklichen, nicht nachgemachten Virtuosen, nämlich des Sängers versichert.

Dem Sänger geht der Komponist so recht eigentlich durch und durch, um als lebendiger Ton ihm aus der Kehle herauszuströmen. Hier sollte man meinen, wäre kein Misverständniß möglich: der Virtuos hat nach außen herum zu greifen, hierhin, dorthin; er kann sich vergreifen!: aber dort im Sänger sitzen wir mit unserer Melodie selbst. Bedenklich wird es allerdings, wenn wir ihm nicht an der rechten Stelle sitzen; auch er hat uns nur von außen aufgegriffen: drangen wir ihm nun bis in das Herz, oder blieben wir in der Kehle stecken? Wir gruben nach dem Juwel in der Tiefe: hafteten wir an dem Schutt der Goldadern?

Auch die menschliche Stimme ist nur ein Instrument; es ist selten, und wird theuer bezahlt. Wie dieß Werkzeug beschaffen, das

beachtet zunächst die Neugierde des Publikums, und dann frägt sie, wie mit ihm gespielt werde: was es spielt, ist den Allermeisten ganz gleichgültig. Desto mehr giebt hierauf aber der Sänger: nämlich, was er singt soll so gemacht sein, daß es ihm leicht wird es zu großem Gefallen auf seiner Stimme zu spielen. Wie geringfügig ist dagegen die Berücksichtigung, welche der Virtuose seinem Instrumente zuzuwenden hat: das steht fertig da; leidet es Schaden, so wird es ausgebessert. Aber dieses kostbare, wunderbar launenhafte Instrument der Stimme? Keiner hat seinen Bau noch ganz ermessen. Schreibt wie ihr wollt, ihr Komponisten, nur habt im Auge, daß die Sänger es gern singen! Wie aber habt ihr das anzufangen? Geht in die Konzerte, oder besser noch, in die Salons! — Für diese wollen wir aber gar nicht schreiben, sondern für das Theater, die Oper, — dramatisch. — Gut! So geht in die Oper, und erkennet, daß ihr auch dort immer nur im Salon, im Konzert seid. Es ist auch hier der Virtuos, mit dem ihr vor allen Dingen euch zu verständigen habt. Und dieser Virtuos, glaubt es, ist gefährlicher als alle anderen, denn, wo ihr ihm auch begegnet, täuscht er euch am leichtesten.

Beachtet diese berühmtesten Sänger der Welt: von wem wollt ihr lernen, als von den Künstlern unserer großen italienischen Oper, welche nicht nur von Paris, sondern von allen Hauptstädten der Welt eigentlich als überirdische Wesen verehrt werden? Hier erfahrt ihr, was eigentlich die Kunst des Gesanges ist; von ihnen lernten erst die wiederum berühmten Sänger der großen französischen Oper, was singen heißt, und daß dieses kein Spaß ist, wie die guten Gaumen-Schreihälse in Deutschland es wähnen, die etwa die Sache für abgemacht halten, wenn sie das Herz auf dem rechten Flecke, nämlich dicht am Magen, sitzen haben. Da trefft ihr denn auch die Komponisten an, die es verstanden für wahre Sänger zu schreiben: sie wußten, daß sie nur durch diese zur Beachtung, ja zur Existenz gelangen konnten, und ihr seht, sie sind da, es geht ihnen gut, ja sie sind verehrt und berühmt. Aber so wie diese wollt ihr nicht komponiren;

man soll euer Werk respektiren; von dem wollt ihr einen Eindruck haben, nicht von dem Erfolge der Kehlfertigkeit ihrer Sänger, welchem jene ihr Glück verdankten? — Seht genauer zu: haben diese Leute keine Passion? Zittern und beben sie nicht, wie sie lispeln und gaukeln? Wenn es da heißt: „Ah! Tremate!“, macht sich das ein wenig anders, als wenn es bei euch zum: „Zittre, feiger Bösewicht!“ kommt. Habt ihr das „Maledetta!“ vergessen, vor welchem das vornehmste Publikum sich wie eine Methodistenversammlung unter Negern wand? — Aber das scheint euch nicht das Ächte? Euch dünken das Effekte, über die ein Vernünftiger lache?

Allerdings ist auch Dieses Kunst, und zwar eine solche, in welcher es diese berühmten Sänger sehr weit gebracht haben. Auch mit der Gesangstimme kann man spielen und tändeln, wie man will; endlich aber muß das ganze Spiel auch einem Affekte verwandt sein, denn so ganz ohne Noth geht man doch nicht vom vernünftigen Reden in das immerhin bedenklich lautere Singen über. Und das ist es nun eben, was das Publikum will, daß es hier zu einer Emotion komme, die man zu Haus beim Whist- und Dominospiele nicht hat. Auch mag dieß Alles überhaupt einmal anders gewesen sein: große Meister fanden große Jünger unter den Sängern; von dem Wunderbaren, was sie gemeinsam zu Tage förderten, lebt noch die Tradition, und belebt sich oft wieder von Neuem zur Erfahrung. Gewiß, man weiß und will, daß der Gesang auch dramatisch wirken soll, und unsere Sänger lernen daher den Affekt handhaben, daß es den Anschein hat, als kämen sie eigentlich nicht aus ihm heraus. Und der Gebrauch desselben ist vollkommen geregelt: nach dem Girren und Zirpen wirkt die Explosion ganz unvergleichlich; daß es nicht zur thatsächlichen Wahrheit kommt, nun, dafür ist es ja eben Kunst.

Euch bleibt ein Skrupel, und dieser beruht zunächst in eurer Verachtung der seichten Kompositionen, deren sich diese Sänger bedienen. Woher stammen diese? Doch eben aus dem Willen jener Sänger, nach deren Belieben sie angefertigt wurden. Was, um alle

Welt, kann ein wahrer Musiker mit diesem Handwerk gemein haben wollen? Wie aber wird es damit stehen, wenn diese gepriesenen Halbgötter der italienischen Oper ein wahres Kunstwerk vorführen sollen? Können sie wahres Feuer fangen? Können sie den Zauberblitz jenes Wunderjuwels in sich fallen lassen?

Seht da: „Don Giovanni"! Und wirklich von Mozart! So steht es auf der Theateraffiche für heute zu lesen. Da wollen wir denn hören und sehen!

Und sonderbar ging es mir, als ich neulich wirklich den „Don Juan" von den großen Italienern hörte: es war ein Chaos von allen Empfindungen, darin ich hin und her geworfen wurde; denn wirklich traf ich den vollen Künstler an, aber dicht neben ihm den lächerlichsten Virtuosen, der jenen vollkommen ausstach. Herrlich war die Grisi als „Donna Anna"; unübertrefflich Lablache als „Leporello". Das schönste, reichbegabteste Weib, ganz beseelt von dem Einen: Mozart's „Donna Anna" zu sein: da war Alles Wärme, Zartheit, Gluth, Leidenschaft, Trauer und Klage. Oh! Die wußte, daß der verschüttete Bergmann noch lebe, und selig bestärkte sie in mir den eigenen Glauben. Aber die Thörin verzehrte sich um Herrn Tamburini, der als weltberühmtester Barytonist den „Don Juan" sang und spielte: der Mann wurde den ganzen Abend über den hölzernen Klöpfel nicht los, der ihm mit dieser fatalen Rolle zwischen die Beine gelegt war. Ich hatte ihn zuvor in einer Bellini'schen Oper einmal gehört: da lernte ich seine Weltberühmtheit begreifen: da war „Tremate!" und „Maledetta", und aller Affekt Italiens zusammen. Heute ging das nicht: die kurzen, schnellen Musikstücke huschten ihm hinweg wie flüchtige Notenschatten; viel flüchtiges Rezitativ: Alles steif, matt; der Fisch auf dem Sande. Aber es schien, daß das ganze Publikum auf dem Sande lag: es blieb so gesittet, daß Niemand ihm sein sonstiges Rasen anmerken konnte. Vielleicht eine schöne, würdige Feier des wahren Genius, der heute seine Flügel durch den Saal schwang? Wir werden ja sehen. Jedenfalls riß auch die göttliche Grisi an diesem Abende nicht besonders hin: namentlich

begriff man ihre heimliche Gluth für den verdrießlichen „Don Juan" nicht recht. — Da war nun aber Lablache, ein Koloß, und heute doch jeder Zoll ein „Leporello". Wie er dieses anfing? Die ungeheure Baßstimme sang immer in den klarsten, herrlichsten Tönen, und doch war es stets nur ein Schwatzen, Plappern, dreistes Lachen, hasenfüßiges Knieschlottern; einmal pfiff er mit der Stimme, und immer tönte es schön, wie ferne Kirchthurmglocken. Er stand nicht, er ging nicht, er tanzte aber auch nicht; doch immer bewegte er sich; man sah ihn da und dort, überall, und doch störte er nie, unbeachtet stets auf dem Flecke, wo eine drollige Nase der Situation etwas Lustiges oder Ängstliches anzumerken hatte. Lablache wurde an diesem Abende nicht ein einziges Mal applaudirt: das mochte vernünftig dünken, es sah aus wie dramatischer Goût im Publikum. Wirklich verdrießlich schien dieses aber darüber, daß sein ausgemachter Liebling, Madame Persiani (das Herz erbebt, wenn man nur den Namen ausspricht!), mit der Musik der „Zerlina" sich nicht zurecht zu finden wußte. Ich merkte wohl, es war eigentlich darauf abgesehen, sich gränzenlos an ihr zu entzücken, und wer sie kurz zuvor im „Elisire d'amore" gehört hatte, dem konnte man eine Berechtigung hierzu nicht absprechen. Daran war nun aber entschieden Mozart schuld, daß es heute nicht zum Entzücken kommen wollte: wiederum Sand für solch' einen munteren Fisch! Ach, was hätte Publikum und Persiani heute darum gegeben, wenn eine Einlage aus dem Liebeselixir für schicklich gehalten worden wäre! In der That merkte ich allmählich, daß es heute beiderseitig auf einen Exzeß von Dezenz abgesehen war: es herrschte eine Übereinkunft, die ich mir lange nicht erklären konnte. Warum, da man allem Anscheine nach „klassisch" gesinnt blieb, riß die herrliche „Donna Anna" durch ihre über Alles schöne und vollendete Leistung nicht Alles zu dem ächten Entzücken hin, worauf es andererseits heute einzig abgesehen schien? Warum, da man hier im allergerechtesten Sinne sich hinreißen zu lassen verschmähte, fand man sich dann überhaupt zu einer Aufführung des „Don Juan" ein? Wahrlich, der ganze Abend

schien eine freiwillig übernommene Pein, welcher man aus irgend einem Grunde sich unterzog: aber zu welchem Zwecke? Etwas mußte doch damit gewonnen werden, da ein solches Pariser Publikum zwar viel verschwendet, aber immer etwas dafür haben will, sei es auch etwas recht Werthloses?

Auch dieses Räthsel löste sich: Rubini schlug diesen Abend seinen berühmten Triller von A nach B! Da tagte mir denn Alles. Wie hätte ich groß an den armen „Don Ottavio" gedacht, den so oft verspotteten Tenor-Lückenbüßer des Don Juan? Und wahrlich hatte ich auch heute lange Zeit mein rechtes Bedauern mit dem so unerhört gefeierten Rubini, dem Wunder aller Tenöre, der auch seinerseits recht verdrießlich an sein Mozart-Pensum ging. Da kam er, der nüchterne, solide Mann, von der göttlichen „Donna Anna" leidenschaftlich am Arme herbeigezogen, und stand mit betrübter Gemüthsruhe an der Leiche des verhofften Schwiegervaters, der ihm nun seinen Segen zur glücklichen Ehe nicht mehr geben sollte. Einige behaupteten, Rubini sei ein Schneider gewesen, und sähe auch noch so aus; ich hätte ihm dann aber mehr Gelenkigkeit zugetraut: wo er stand, da stand er, und bewegte sich nicht weiter; denn er konnte auch singen, ohne eine Miene zu verziehen; selbst die Hand brachte er nur äußerst selten nach der Stelle des Herzens. Dießmal berührte ihn nun der Gesang vollends gar nicht; seine ziemlich gealterte Stimme mochte er füglich zu etwas Besserem aufsparen, als seiner Geliebten hier tausendmal gehörte Trostworte zuzurufen. Ich verstand dieß, fand den Mann vernünftig, und da es durch die ganze Oper, sobald „Don Ottavio" dabei war, mit ihm so fortging, so vermeinte ich endlich, nun sei es aus, und frug mich immer dringender nur nach dem Sinne, dem Zwecke dieses sonderbaren abstinenzvollen Theaterabendes. Da regte es sich unversehends: Unruhe, Rücken, Winke, Fächerspiel, allerhand Anzeichen der plötzlich eingetretenen gespannten Erwartung eines gebildeten Publikums. „Ottavio" war allein auf der Bühne zurückgeblieben; ich glaubte, er wolle etwas annonciren, weil er hart

an den Souffleurkasten vortrat: aber da blieb er stehen, und hörte ohne eine Miene zu verziehen dem Orchestervorspiele zu seiner B dur Arie zu. Dieses Ritornel schien länger als sonst zu dauern; doch war dieß nur eine Täuschung: denn der Sänger lispelte die ersten zehn Takte des Gesanges nur so vollständig unhörbar, daß ich, als ich dahinterkam daß er sich dennoch den Anschein des Singens gab, wirklich glaubte, der behagliche Mann mache Spaß. Doch blieben die Mienen des Publikums ernst; es wußte was vorging; denn auf dem eilften Gesangstakte ließ Rubini die Note F mit so plötzlicher Vehemenz anschwellen, daß die kleine zurückleitende Passage wie ein Donnerkeil herausfuhr, um mit dem zwölften Takte sogleich wieder im unhörbarsten Gesäusel zu verschwinden. Ich wollte laut lachen, aber Alles war wieder todtenstill: ein gedämpft spielendes Orchester, ein unhörbar singender Tenorist; mir trat der Schweiß auf die Stirn. Etwas Monstruöses schien sich vorzubereiten: und wahrlich sollte auf das Unhörbare jetzt das Unerhörte folgen. Es kam zum siebenzehnten Takte des Gesanges: jetzt hat der Sänger drei Takte lang das F auszuhalten. Was ist mit einem F viel zu machen? Rubini wird erst göttlich auf dem B: darauf muß er kommen, wenn ein Abend in der italienischen Oper Sinn haben soll. Wie nun der Trambolin-Springer zur Vorbereitung auf dem Schwungbrete sich wiegt, so stellt sich „Don Ottavio" auf sein dreitaktiges F, schwillt zwei Takte lang vorsichtig, doch unwiderstehlich an, nimmt nun aber auf dem dritten Takte den Violinen den Triller auf dem A weg, schlägt ihn selbst mit wachsender Vehemenz, sitzt mit dem vierten Takte hoch oben auf dem B, als ob es gar nichts wäre, und stürzt sich mit einer brillanten Roulade vor aller Augen wieder in das Lautlose hinab. Nun war es aus: jetzt konnte geschehen, was da wollte. Alle Dämonen waren entfesselt, und zwar nicht, wie am Schlusse der Oper auf der Bühne, sondern im Publikum. Das Räthsel war gelöst: um dieses Kunststück zu hören, hatte man sich versammelt, ertrug zwei Stunden über die vollständige Absenz aller gewohnten Operndelikatessen, verzieh der

Grisi und Lablache, daß sie es mit dieser Musik ernstlich nähmen, und fühlte sich nun selig belohnt durch das Glücken dieses einen wunderbaren Momentes, wo Rubini auf das B sprang!

Mir behauptete einmal ein deutscher Dichter, trotz Allem und Jedem seien doch die Franzosen die eigentlichen „Griechen" unserer Zeit, und namentlich hätten die Pariser etwas Athenisches an sich; denn sie wären endlich doch Diejenigen, welche den meisten Sinn für „Form" hätten. Mir fiel das an diesem Abende ein: in der That zeigte diese ungemein elegante Zuhörerschaft durchaus keine Theilnahme an dem Stoffe unseres „Don Juan"; er galt ihr entschieden nur als die Holzpuppe, auf welche die faltige Drappirung der reinen Virtuosität als formelle Berechtigung für das Dasein des Musikwerkes erst zu legen war. Richtig verstand dieß aber nur Rubini, und nun war auch zu begreifen, warum gerade dieser so kalte, ehrwürdige Mensch der Liebling der Pariser, das eigentliche „Idol" der gebildeten Gesangsfreunde war. In der Vorliebe für diese virtuose Seite der Leistungen gehen sie so weit, daß ihr ästhetisches Interesse sich nur auf diese bezieht, und dagegen auffälliger Weise das Gefühl für edle Wärme, ja selbst für offenbare Schönheit, immer mehr in ihnen erkaltet. Ohne eigentliche Rührung sah und hörte man sogar der edlen Grisi, dem schönen Weibe mit der seelenvollen Stimme zu: das mag ihnen zu realistisch dünken. Da ist aber Rubini, philisterhaft, breit, mit gehäbigem Backenbart; dazu alt, mit fettig gewordener Stimme, geizig auf jede Anstrengung damit: gewiß, wird Dieser über Alle gesetzt, so kann das Entzücken nicht an seinem Stoffe haften, sondern es muß nur die rein geistige Form sein. Und diese Form wird nun allen Sängern von Paris aufgenöthigt: jeder singt à la Rubini. Die Regel hierfür ist: eine Zeitlang unerhörbar zu sein, dann plötzlich Alles durch eine aufgesparte Explosion zu erschrecken, und gleich darauf wieder etwa den Effekt eines Bauchsängers vernehmen zu lassen. Herr Duprez macht es jetzt bereits ganz so: oft sah ich mich nach dem irgendwo versteckten Hülfssänger um, der

plötzlich etwa unter dem Podium, wie die Mutterstimme-Trompete im „Robert der Teufel", für den ostensiblen Sänger am Souffleurkasten, der jetzt keine Miene mehr verzog, einzutreten schien. Aber das ist „Kunst". Was wissen wir Tölpel davon? — Genau genommen, hat mir diese italienische Aufführung des „Don Juan" zu recht versöhnlicher Erkenntniß verholfen. So giebt es doch große Künstler mitten unter den Virtuosen, oder: auch der Virtuose kann ein großer Künstler sein. Leider laufen sie mitten durch einander durch, und wer sie genau zu unterscheiden weiß, wird traurig. Mich betrübten diesen Abend Lablache und die Grisi, während Rubini mich ungemein belustigt hat. So liegt in der Zurschaustellung dieser großen Verschiedenheiten neben einander doch etwas Verderbliches? Das menschliche Herz ist so schlecht, und die Verlumpung muß etwas so gar Süßes sein! Hüte sich jeder, mit dem Teufel zu spielen! Der kommt endlich, und keiner versieht es sich. So ging es auch Herrn Tamburini an diesem Abende, wo er sich das gewiß am wenigsten geträumt hatte. Rubini hatte sich glücklicherweise auf sein hohes B geschwungen: da blickte er schmunzelnd herab, und sah dem Teufel gemüthlich zu. Ich dachte mir: Gott! wenn er nun Den holte! —

Verruchter Gedanke! Das ganze Publikum wäre ihm in die Hölle nachgestürzt. —

(Fortsetzung im Jenseits!)

6.

# Der Künstler und die Öffentlichkeit.

Wenn ich allein bin, und in mir die musikalischen Fibern erbeben, bunte, wirre Klänge zu Akkorden sich gestalten, und endlich daraus die Melodie entspringt, die als Idee mir mein ganzes Wesen offenbart; wenn das Herz dann in lauten Schlägen seinen ungestümen Takt dazu giebt, die Begeisterung in göttlichen Thränen durch das sterbliche, nun nicht mehr sehende Auge sich ergießt, — dann sage ich mir oft: welch' großer Thor bist du, nicht stets bei dir zu bleiben, um diesen einzigen Wonnen nachzuleben, statt daß du dich nun hinaus, vor jene schauerliche Masse, welche Publikum heißt, drängst, um durch eine gänzlich nichtssagende Zustimmung die absurde Erlaubniß zur fortgesetzten Ausübung deines Kompositionstalentes dir zu gewinnen! Was kann dir dieses Publikum mit seiner allerglänzendsten Aufnahme geben, das auch nur den hundertsten Theil des Werthes jener heiligen, ganz aus dir allein quillenden Erquickung hat? Warum verlassen die mit dem Feuer göttlicher Eingebung begnadigten Sterblichen ihr Heiligthum, und rennen athemlos durch die kothigen Straßen der Hauptstadt, suchen eifrigst gelangweilte, stumpfe Menschen auf, um ihnen mit Gewalt ein unsägliches Glück aufzuopfern? Und welche Anstrengungen, Aufregungen, Enttäuschungen, bis sie nur dazu

gelangen, dieses Opfer vollbringen zu können? Welche Kunstgriffe und Anschläge müssen sie einen guten Theil ihres Lebens in das Werk setzen, um der Menge das zu Gehör zu bringen, was sie nie verstehen kann! Geschieht dieß aus Besorgniß, die Geschichte der Musik möchte eines schönen Tages stille stehen? Sollten sie dagegen die schönsten Blätter aus der Geschichte ihres eigenen Herzens ausreißen und so die Glieder der Kette zerbrechen, die sympathische Seelen durch die Jahrhunderte hindurch magisch an einander fesselt während hier einzig von Schulen und Manieren die Rede sein kann?

Es muß damit eine besondere, unbegreifliche Bewandtniß haben: wer ihrer Macht sich unterworfen fühlt, muß sie für verderblich halten. Gewiß läge es am nächsten, anzunehmen, das sei nun eben der Drang des Genie's, sich rücksichtslos überhaupt nur mitzutheilen: laut ertönt es in dir, laut soll es auch vor Anderen ertönen! Ja, man sagt, es sei die Pflicht des Genie's, der Menschheit zu Gefallen zu leben; wer sie ihm auferlegt hat, mag Gott wissen! Nur findet es sich, daß diese Pflicht ihm nie zum Bewußtsein kommt, und am allerwenigsten dann, wann das Genie eben in seiner eigensten Funktion des Schaffens begriffen ist. Aber hierum dürfte es sich dann nicht handeln; sondern, wann es geschaffen hat, dann soll es die Verpflichtung fühlen, den ungeheuren Vorzug, den es vor allen Sterblichen hat, dadurch nachträglich abzuverdienen, daß es sein Geschaffenes diesen anderen Sterblichen zum Besten giebt. Aber das Genie ist im Betreff der Pflicht das gewissenloseste Wesen: nichts bringt es aus ihr zu Stande, und ich glaube, ganz gewiß regelt sich durch sie auch sein Verkehr mit der Welt nicht. Sondern immer und immer bleibt es in seiner Natur: in dem Alleralbernsten, was es begeht, bleibt es Genie, und ich glaube, seinem Triebe, vor die Öffentlichkeit zu gelangen, liegt eher ein Beweggrund von mislicher moralischer Bedeutung unter, der nur ihm wiederum nicht zu klarem Bewußtsein gelangt, doch aber bedenklich genug ist, um den größten Künstler selbst einer verachtungsvollen Behandlung auszusetzen. Jedenfalls ist dieser Drang zur Öffentlichkeit

schwer zu begreifen: jede Erfahrung läßt ihn empfinden, daß er sich in eine schlechte Sphäre begiebt, und daß es ihm nur dann einigermaßen glücklich ergehen kann, wenn er sich selbst einen schlechten Anschein zulegt. Das Genie, würde nicht Alles vor ihm davon laufen, wenn es sich in seiner göttlichen Nacktheit gäbe, wie es ist? Vielleicht ist dieß wirklich sein Instinkt; denn hegte es nicht die Überzeugung von seiner reinsten Keuschheit, wie würde ihn beim Schaffen ein etwa unzüchtiger Selbstgenuß entzücken können? Aber die erste Berührung mit der Welt nöthigt den Genius, sich zu umhüllen. Hier heißt die Regel: das Publikum will amüsirt sein, und du suche nun, unter der Decke des Amüsements das Deinige ihm beizubringen. Also könnte man sagen, die hierzu nöthige Selbstverleugnung solle das Genie aus dem Gefühle einer Pflicht gewinnen: denn die Pflicht enthält das Gebot, wie die Nöthigung, zur Selbstverleugnung, zur Selbstaufopferung. Aber welche Pflicht verlangt von dem Manne, er solle seine Ehre, von dem Weibe, es solle seine Schamhaftigkeit aufopfern? Im Gegentheil sollen sie, um dieser Willen, nöthigenfalls alles persönliche Wohlergehen daran geben. Mehr als dem Manne die Ehre, als dem Weibe die Schamhaftigkeit, ist aber das Genie eben sich selbst; und wird es in seinem eigenen Wesen, welches die Ehre und Scham nach allerhöchstem Maaße in sich schließt, im mindesten verletzt, so ist es eben nichts, gar nichts mehr.

Unmöglich kann es die Pflicht sein, was das Genie zu der schrecklichen Selbstverleugnung treibt, mit der es sich der Öffentlichkeit hingiebt. Hier muß ein dämonisches Geheimniß liegen. Er, der Selige, der Überglückliche, Überreiche, — geht betteln. Er bettelt um eure Gunst, ihr Gelangweilten, ihr Vergnügungssüchtigen, ihr eitlen Eingebildeten, ignorante Alleswisser, schlechtherzige, neidische, käufliche Rezensenten, und — Gott weiß! — aus was allem du dich noch zusammensetzen magst, du modernes Kunstpublikum, öffentliches Meinungsinstitut! Und welche Demüthigungen erträgt er! Der gemarterte Heilige lächelt verklärt: denn was keine Qual erreichen kann,

ist eben die heilige Seele; es lächelt der verwundet durch die Nachtschauer sich dahinschleppende Krieger, denn was unversehrt blieb, ist seine Ehre, sein Muth; es lächelt das Weib, das um seiner Liebe willen Schmach und Hohn erduldet: denn das Seelenheil, die Ehre, die Liebe sind nun erst recht verklärt und leuchten im höheren Glanze. Aber das Genie, das sich dem Hohne preisgiebt, weil es vorgeben mußte, gefallen zu wollen? — Wie glücklich und wohlgemacht hat sich die Welt zu preisen, daß die Qualen des Genie's ihr so unverhältnißmäßig wenig bekannt sein können!

Nein! Diese Leiden sucht Niemand aus Pflichtgefühl auf, und wer dieses sich einbilden wollte, dem erwüchse die Pflicht nothwendig aus einem sehr unterschiedenen Quelle. Das tägliche Brod, die Erhaltung einer Familie: das sind wichtige Triebfedern hierfür. Allein, diese wirken im Genie nicht. Diese bestimmen den Tagelöhner, den Handwerker; sie können auch den Mann von Genie bestimmen, zu handwerkern, aber sie können dieses nicht anspornen zu schaffen, noch auch eben das so Geschaffene zu Markte zu bringen. Hiervon ist jedoch die Rede, nämlich wie den Drang erklären, der mit dämonischer Sucht gerade dieses edelste, selbsteigenste Gut auf den öffentlichen Markt zu führen antreibt.

Gewiß geht hier eine Mischung geheimnißvollster Art vor sich, welche uns das Gemüth des hochbegabten Künstlers recht eigentlich als zwischen Himmel und Hölle schwebend zeigen müßte, wenn wir sie uns ganz verdeutlichen könnten. Unzweifelhaft ist hier der göttliche Trieb zur Mittheilung der eigenen inneren Beseligung an menschliche Herzen der Alles beherrschende und in den furchtbarsten Nöthen einzig kräftigende. Dieser Trieb nährt sich jederzeit durch einen Glauben des Genie's an sich, dem kein anderer an Stärke gleichkommt, und dieser Glaube erfüllt den Künstler wiederum mit dem Stolze, der ihn im Verkehr mit den Mühseligkeiten des Erdenjammers eben zum Falle bringt. Er fühlt sich frei, und will nun auch im Leben frei sein: er will mit seiner Noth nichts gemein haben; er will getragen sein,

leicht und jeder Sorge ledig. Dieß darf ihm gelingen, wenn sein Genie allgemein anerkannt ist, und so gilt es, dieses zur Anerkennung zu bringen. Muß er auf diese Weise ehrgeizig erscheinen, so ist er es doch nicht; denn an der Ehre liegt ihm nichts; wohl aber an ihrem Genusse, der Freiheit. Nun begegnet er aber nur Ehrgeizigen, oder solchen, die mit dem Genusse auch ohne Ehre vorlieb nehmen. Wie sich von diesen unterscheiden? Er geräth in ein Gemenge, in welchem er nothwendig für einen ganz Anderen gelten muß, als er in Wahrheit ist. Welcher ungemeinen Klugheit, welcher Vorsichtigkeit für jeden kleinsten Schritt bedürfte es hier, um jederzeit richtig zu gehen und dem Irrthum über sich zu wehren! Aber er ist die Unbeholfenheit selbst, und kann der Gemeinheit des Lebens gegenüber das Vorrecht des Genie's nur dazu verwenden, daß er sich in beständigen Widerspruch mit sich selbst verwickelt, und so, jeder Bosheit ein Spiel, seine ungeheure Begabung, die er in das Nichtswürdige selbst wirft, auf das Zweckloseste vergeudet. — Und in Wahrheit, er will nur frei sein, um sein Genie rein beglückend walten zu lassen. Das dünkt ihm eine so natürliche Forderung, daß er nie begreift, wie ihre Erfüllung versagt sein sollte: es kommt ja nur darauf an, der Welt das Genie klar zu manifestiren? Das, meint er immer, müsse ihm, wenn nicht morgen, so doch gewiß übermorgen gelingen. Als ob der Tod zu gar nichts da wäre! Und Bach, Mozart, Beethoven, Weber? — Aber es könnte doch einmal gelingen! — Es ist ein Elend! —

Und dabei sich so lächerlich auszunehmen! —

Sieht er sich selbst, den wir hier so vor uns sehen, endlich muß er über sich selber auch lachen. Und dieses Lachen ist vielleicht das Allergefährlichste für ihn, denn es macht ihn einzig immer wieder fähig, von Neuem den tollen Tanz zu beginnen. Worüber er lacht, ist aber wiederum etwas ganz Anderes, als worüber er verlacht wird: dieses ist Hohn, jenes ist Stolz. Denn er sieht sich eben selbst, und sein Selbstwiedererkennen in diesem infamen Quid-pro-quo, in welches

er gerathen ist, stimmt ihn zu dieser ungeheuren Heiterkeit, deren nun wiederum kein Anderer fähig ist. So rettet ihn der Leichtsinn, um ihn immer schrecklicherem Leiden wieder zuzuführen. Er traut sich jetzt die Macht zu, mit dem Verderbniß selbst zu spielen: er weiß, er mag lügen so viel er will, seine Wahrhaftigkeit wird sich doch nie trüben, denn er fühlt es an jedem Nagen des Schmerzes, daß sie seine Seele ist; und zu seltsamem Troste ersieht er ja, daß keiner seiner Lügen geglaubt wird, daß er Niemand zu täuschen vermag. Wer soll ihn für einen Spaßmacher halten? — Warum aber giebt er sich davon dann den Anschein? Die Welt läßt ihm keinen anderen Ausweg, um ihm zur Freiheit zu verhelfen: diese (für das Verständniß der Welt hergerichtet) sieht nun nach nicht viel Anderem, als einfach nach — Geld aus. Dieß soll ihm die Anerkennung seines Genie's erwerben, und darauf ist das ganze tolle Spiel angelegt. Nun träumt er: „Gott! wenn ich Der oder Jener wäre! z. B. Meyerbeer!" So träumte Berlioz kürzlich einmal, was er machen würde, wenn er einer jener Unglücklichen wäre, welche fünfhundert Franken für eine gesungene Romanze bezahlen, die nicht fünf Sous werth ist: da wollte er das beste Orchester der Welt nach den Ruinen von Troja kommen und dort von ihm sich die „Sinfonia eroica" vorspielen lassen. — Man sieht, wohin sich die Phantasie des genialen Bettlers versteigen kann! — Aber so etwas dünkt möglich. Es passirt einmal wirklich etwas ganz Ungemeines. Gerade Berlioz erfuhr es, als der wunderbar geizige Paganini ihm mit einem bedeutenden Geschenke huldigte. Nun gilt dergleichen für den Anfang. Jedem begegnet einmal solch' ein Anzeichen: es ist der Werbesold der Hölle; denn nun habt ihr nur noch den Neid über euch herauf beschworen: jetzt schenkt die Welt euch nicht einmal mehr Mitleid, denn: „euch ward ja mehr, als ihr verdientet". —

Glücklich das Genie, dem nie das Glück lächelte! — Es ist sich selbst so ungeheuer viel: was soll ihm das Glück noch sein?

Das sagt er sich denn auch, lächelt und — lacht, stärkt sich von Neuem; es dämmert und taucht in ihm auf: neu erklingt es aus ihm, heller und wonniger als je. Ein Werk, wie er es selbst nie geahnt, wächst und gedeiht in stiller Einsamkeit. Dieses ist es! Das ist das rechte! Alle Welt muß dieses entzücken: einmal es hören, und dann —! Da seht den Rasenden laufen! Es ist der alte Weg, der ihm jetzt neu und herrlich vorkommt: der Koth bespritzt ihn; hier prallt er gegen einen Lakay an, den er in seiner Pracht für einen General hält und ehrerbietig grüßt; dort gegen einen nicht minder würdigen Garçon der Bank, an dessen schwerem Geldsacke über der Schulter er sich die Nase blutig stößt. Das sind alles gute Anzeichen! Er rennt und stolpert, und endlich steht er wieder dort im Heiligthume seiner Schmach! Und Alles kommt und geht wieder: „denn" — singt Schiller — „alle Schuld rächt sich auf Erden".

Und doch beschützt ihn ein guter Genius, wahrscheinlich sein eigener: denn ihm bleibt die Erfüllung seiner Wünsche erspart. Gelänge es einmal, würde er dort, in jenem wunderlichen Heiligthume, gut aufgenommen, was Anderes, als ein ungeheures Misverständniß, könnte ihm dazu verholfen haben? Welcher Hölle gliche die Qual der tagtäglich sanft sich vollziehenden Auflösung dieses Misverständnisses? Man hatte geglaubt, du wärest ein vernünftiger Mensch und würdest dich accommodiren, da du ja doch eben so dringend einen „Succes" wünschtest: hier ist er garantirt; mache nur dieß und jenes uns zurecht; da ist die Sängerin, da die Tänzerin, hier der große Virtuose: arrangire dich mit diesen! Da stehen sie, und gruppiren sich zu der wunderlich drapirten Pforte, durch welche du zu dem einen Großen, zu dem Publikum selbst gelangen sollst. Sieh', Jeder, der hier durchschritt und nun selig wurde, hat sein Opferchen gebracht. Wie, zum Teufel! hätte die „große" Oper es aushalten können, wenn sie mit Kleinigkeiten es so genau genommen hätte? —

Kannst du lügen? —

Nein! — —

Nun bist du verfallen, verachtet, wie in England die „Atheisten". Kein anständiger Mensch redet mehr mit dir! —

Also: hoffe immer, daß dein guter Genius dir *das* erspart. — Lache, sei leichtsinnig, — aber dulde, und quäle dich: so wird Alles noch gut. —

Träume! Das ist das Allerbeste! —

7.

# Rossini's „Stabat mater".

Mit der Schilderung dieses wunderlichen Vorganges in der höchsten Pariser Musikwelt wendete sich unser Freund an Robert Schumann, welcher damals die „Neue Zeitschrift für Musik" herausgab, und darin den, mit einem unerklärlichen Pseudonyme unterzeichneten, humoristischen Bericht mit dem folgenden Motto einführte:

„Das ist am allermeisten unerquickend,
Daß sich so breit darf machen das Unächte,
Das Ächte selbst mit falscher Scheu umstrickend.
Rückert."

In Erwartung anderer herrlichen musikalischen Dinge, die sich zum Genuß für das glorreiche Pariser Publikum vorbereiten, in Erwartung des „Maltheser-Ritters" von Halevy, des „Wasserträgers" von Cherubini, und endlich — ganz im düstern Hintergrunde — der „blutigen Nonne" von Berlioz, erregt und fesselt nichts so die fieberhafte Theilnahme dieser schwelgerischen Dilettanten-Welt, als — Rossini's Frömmigkeit. Rossini ist fromm, — alle Welt ist fromm, und die Pariser Salons sind Betstuben geworden. — Es ist außerordentlich! So lange dieser Mann lebt, wird er immer in der Mode sein. Macht er die Mode, oder macht sie ihn? Dieß ist ein verfängliches Problem. Wahr ist es, die Frömmigkeit hat schon seit längerer Zeit, zumal in der hohen Societät Wurzel gefaßt; — während in Berlin diesem Drange durch philosophischen Pietismus abgeholfen wird, während ganz Deutschland Felix Mendelssohn's musikalischer Religion sein Herz erschließt, wollen auch die vornehmen Pariser nicht zurückbleiben: schon seit einiger Zeit lassen sie sich von ihren geübtesten Quadrillen-Komponisten ganz vortreffliche Ave Maria's oder Salve regina's komponiren, mit Vorsicht und gutem Bedacht in zwei oder drei Stimmen aussetzen, sie selbst aber, Herzoginnen und Gräfinnen, lassen es sich angelegen sein, diese zwei oder drei Stimmen einzustudiren, und

die vor Ehrfurcht und Gedränge stöhnende Masse ihrer Salon-Besucher damit zu erbauen. Dieser glühend fromme Drang hatte jenen löwenmüthigen Herzoginnen und Gräfinnen schon längst durch die herrlichen Korsetts hindurchgebrannt und gedroht, die kostbaren Spitzen und Blonden zu versengen, die früher bei dem Vortrage Püget'scher Romanzen sich so unschuldsvoll und leidenschaftslos auf dem keuschen Busen gewiegt hatten, als er endlich bei einer dazu sehr passenden Gelegenheit in helle Flammen auflohderte. Diese Gelegenheit war aber keine andere, als die Todtenfeier des Kaisers Napoleon im Invaliden-Dome; alle Welt weiß, daß zu dieser Todtenfeier die hinreißendsten Sänger der italienischen und französischen Oper sich bestimmt fühlten, Mozart's Requiem vorzutragen, und alle Welt sieht ein, daß dieß keine Kleinigkeit war. Vor Allen aber war die Pariser hohe Welt von dieser Einsicht hingerissen: sie ist gewohnt, vor dem Gesange Rubini's und der Persiani unbedingt dahinzuschmelzen, mit ersterbender Hand den Fächer zusammenzuschlagen, auf die Atlas-Mantille zurückzusinken, die Augen zu schließen und zu lispeln: „c'est ravissant!". Ferner ist sie gewohnt, nach den Erschöpfungen der Hingerissenheit die sehnsuchtsvolle Frage aufzuwerfen: von wem ist diese Komposition? Denn dieß zu wissen, ist nun einmal nothwendig, wenn man im Drange, es jenen Sängern nachzumachen, des andern Morgens den goldstrotzenden Jäger zum Musikhändler schicken will, um jene göttliche Arie oder jenes himmlische Duett holen zu lassen. Bei der strengen Pflege dieser Gewohnheit hatte die hohe Pariser Welt denn erfahren, daß es Rossini, Bellini, Donizetti waren, welche jenen berauschenden Sängern Gelegenheit geliefert hatten, sie nach Belieben dahinzuschmelzen; sie erkannte die Wichtigkeit dieser gefälligen Meister und liebte sie.

Nun wollte es das Schicksal Frankreichs, daß man sich anstatt im Théâtre Italien einmal im Dome der Invaliden versammeln mußte, um den angebeteten Rubini und die bezaubernde Persiani zu hören: das Ministerium der öffentlichen Angelegenheiten hatte in

Erwägung der Umstände den weisen Beschluß gefaßt, es solle dießmal, anstatt Rossini's Cenerentola, Mozart's Requiem gesungen werden, und so fügte es sich denn von selbst, daß unsere dilettirenden Herzoginnen und Gräfinnen unvermerkt einmal etwas ganz Anderes zu hören bekamen, als sonst in der italienischen Oper. Mit der schönsten Vorurtheilslosigkeit fügten sie sich aber in Alles: sie hörten Rubini und die Persiani, — sie schmolzen dahin, anstatt der Fächer ließen sie den Muff sinken, sie lehnten sich auf einen kostbaren Pelz zurück (denn in der Kirche war es am 15. December 1840 kalt) — und ganz wie in der Oper lispelten sie: „c'est ravissant!" Andern Tages schickte man nach Mozart's Requiem, man schlug die ersten Blätter um: da erblickt man Koloraturen, — man versucht sie, — aber: „Hilf Himmel! Das schmeckt wie Arzenei!" — „Das sind Fugen!" „Gott! wo sind wir hingerathen!" „Wie ist das möglich? Das kann nicht das Rechte sein!" „Und doch!" — Was anfangen? — Man quält sich, — man versucht, — es geht nicht! — Aber fromme Musik muß doch einmal gesungen werden! Haben nicht Rubini und die Persiani fromme Musik gesungen? — Da kommen denn gütige Musikverleger, welche die Herzensangst der frommen Damen gewahren, zu Hülfe: „Hier ganz nagelneue lateinische Musiken von Clapisson, von Thomas, von Mompou, von Musard u. s. w. Alles für Sie eingerichtet! Eigens für Sie gemacht! Hier ein Ave! Hier ein Salve!"

Ach! wie es ihnen wohl ward, den frommen Pariser Herzoginnen, den inbrünstigen Gräfinnen! Alles singt lateinisch: zwei Soprane in Terzen, mitunter auch in den reinsten Quinten von der Welt, — ein Tenor col Basso! Die Seelen sind beruhigt, keine fürchtet mehr das Fegefeuer! —

Indeß, — Quadrillen von Musard oder Clapisson tanzt man einmal, — ihre Ave! und Salve! kann man mit gutem Anstande daher höchstens nur zweimal singen; dieß ist aber zu wenig für die Inbrunst unserer hohen Welt; sie wünscht erbauliche Gesänge, die

man zum Mindesten ebenso gut funfzig Mal singen kann, als die schönen Opern-Arien und Duetten Rossini's, Bellini's und Donizetti's. Nun hatte man zwar in einem Theaterberichte aus Leipzig gelesen, daß Donizetti's Favorite voll alt-italienischen Kirchenstyles sei; dennoch hielt aber der Umstand, daß die Kirchenstücke dieser Oper anstatt auf lateinischen, auf französischen Text komponirt sind, unsere hohe Welt ab, ihrem inbrünstigen Drange durch Absingung derselben Luft zu machen, und der rechte Mann, dessen Kirchengesänge man mit gläubigem Vertrauen singen könnte, blieb immer noch zu suchen.

Um diese Zeit begab es sich, daß Rossini gegen zehn Jahre nichts mehr von sich hören ließ: er saß in Bologna, aß Gebackenes und machte Testamente. Bei den neuerlich im Prozesse der Herren Schlesinger und Troupenas stattgefundenen Debatten versicherte ein begeisterter Advokat, daß während jener zehn Jahre die musikalische Welt unter dem Schweigen des ungeheuren Meisters „ächzte", und wir können annehmen, daß die Pariser hohe Welt bei dieser Gelegenheit sogar „krächzte". Nichtsdestoweniger verbreiteten sich aber hier und da düstere Gerüchte über die außerordentliche Stimmung des Maëstro; bald hörte man, sein Unterleib sei sehr inkommodirt, bald — sein geliebter Vater sei gestorben; — das eine Mal berichtete man, er wolle Fischhändler werden, das andere Mal, er wolle seine Opern nicht mehr hören. Das Wahre an der Sache soll aber gewesen sein, daß er Reue fühlte und Kirchenmusik schreiben wollte; man stützte sich dabei auf ein altes bekanntes Sprüchwort, und in der That zeigte Rossini ein unwiderstehliches Verlangen, die zweite Hälfte dieses Sprüchwortes wahr zu machen, da er die erste Hälfte zu bewähren durchaus nicht mehr nöthig hatte. Die erste Anregung zur Ausführung seines versöhnlichen Verhaltens scheint ihm in Spanien angekommen zu sein: in Spanien, wo Don Juan die üppigsten und zahlreichsten Gelegenheiten zur Sünde fand, sollte Rossini Anlaß zur Reue bekommen.

Es war dieß auf einer Reise, die er mit seinem guten Freunde, dem Pariser Banquier Herrn Aguado., machte; — man saß gemüthlich beisammen in einem herrlichen Reisewagen und bewunderte die Naturschönheiten, — Herr Aguado laute Chocolade, Rossini aß Gebackenes. Da fiel es plötzlich Herrn Aguado ein, daß er seine Landsleute eigentlich über die Gebühr bestohlen habe, und reuig niedergeschlagen zog er die Chocolade aus dem Munde; — Rossini glaubte hinter einem so schönen Beispiele nicht zurückbleiben zu dürfen, er hielt mit dem Knappern ein, und bekannte, daß er sein Lebtag zu viel auf Gebackenes gegeben habe. Beide kamen darin überein, daß es ihrer Stimmung angemessen sei, vor dem nächsten Kloster halten zu lassen, um irgend eine geeignete Bußübung zu veranstalten: gesagt, gethan. Der Prior des nächsten Klosters kam den Reisenden freundlich entgegen: er führte einen guten Keller, vortreffliche Lacrymae Christi und andere gute Sorten, was denn den reuigen Sündern ganz ungemein behagte. Nichtsdestoweniger fiel es aber Herren Aguado und Rossini, als sie in gehöriger Stimmung waren, ein, daß sie eigentlich Bußübungen hatten veranstalten wollen: in Hast griff Herr Aguado nach seinem Portefeuille, zog einige gewichtige Banknoten hervor und dedizirte sie dem einsichtsvollen Abte. Auch hinter diesem Beispiele seines Freundes glaubte Rossini nicht zurückbleiben zu dürfen, — er zog ein starkes Heft Notenpapier hervor, und was er in aller Eile darauf schrieb, war nichts weniger als ein ganzes Stabat mater mit großem Orchester; dieses Stabat schenkte er dem vortrefflichen Prior. Dieser gab nun Beiden die Absolution, worauf sie sich wieder in den Wagen setzten. Der ehrwürdige Abt wurde aber alsbald zu hohen Würden erhoben und nach Madrid versetzt, wo er denn nicht versäumte, das Stabat seines reuigen Beichtkindes aufführen zu lassen, und sodann bei nächster Gelegenheit zu sterben. Seine Testaments-Vollstrecker fanden unter tausend hinterlassenen Merkwürdigkeiten auch die Partitur jenes zerknirschten Stabat mater, verkauften sie für einen nicht üblen Preis zum Vortheil der Armen,

und so kam denn durch Kauf und Verkauf diese gepriesene Komposition in den Besitz eines Pariser Musikverlegers.

Dieser Musikverleger nun, tief ergriffen von den zahllosen Schönheiten seines Besitzthums, auf der andern Seite aber nicht minder gerührt durch die wachsende Pein ungestillter Religions-Inbrunst der hohen Pariser Dilettanten, entschloß sich zur Preisgebung seines Schatzes an die Öffentlichkeit; er ließ deßhalb mit heimlicher Eile an das Graviren der Platten gehen, als auf einmal ein anderer Verleger erschien, welcher mit auffallender Grausamkeit seiner still betriebsamen Aufopferung Einhalt thun ließ. Dieser andere Verleger, ein hartnäckiger Mann mit Namen Troupenas, behauptete nun, bei weitem gegründetere Eigenthums-Rechte auf jenes Stabat mater zu haben, denn sein Freund Rossini habe ihm diese selbst verliehen, und zwar gegen die Zusendung einer ungeheuren Masse Gebackenes. Er gab ferner an, daß er dieses Werk schon seit vielen Jahren besäße und es nur deßhalb noch nicht veröffentlicht habe, weil Rossini sich vorgenommen, es erst noch mit einigen Fugen und einem Kontrapunkte in der Septime zu versehen, welches dem Meister aber gegenwärtig noch schwer falle, da er seine mehrjährigen Studien zu diesem Endzwecke noch nicht beendigt habe; nichtsdestoweniger habe aber der Meister in den letzteren Jahren schon eine so tiefe Einsicht in den doppelten Kontrapunkt gewonnen, daß ihm sein Stabat in der gegenwärtigen Gestalt durchaus nicht mehr behage, und er entschlossen sei, es um keinen Preis so, ohne Fuge und dergl., der Welt vorzulegen. Die Herrn Troupenas autorisirenden Briefe datiren sich leider aber erst aus der neuesten Zeit; somit würde es diesem Verleger schwer fallen, sein schon länger herstammendes Eigenthumsrecht nachzuweisen, wenn er nicht darin einen schlagenden Grund dafür aufzustellen glaubte, daß er anführt, wie er dieses Stabat bereits schon bei Gelegenheit der am 15. December 1840 stattgefundenen Todtenfeier des Kaisers Napoleon zur Aufführung im Invaliden-Dome vorgeschlagen habe.

Ein Schrei des Entsetzens und der Entrüstung fuhr durch alle hohen Salons von Paris, als das Letztere bekannt wurde. Wie? — rief Alles: eine Komposition Rossini's war vorhanden, — sie ward vorgeschlagen, und du, Minister der öffentlichen Angelegenheiten, hast sie zurückgewiesen? Du hast gewagt, uns dafür das heillose Requiem von Mozart aufzubinden? — In der That, das Ministerium zitterte, um so mehr, da es seiner ungemeinen Popularität wegen jenen höheren Ständen außerordentlich verhaßt ist; es fürchtete Absetzung, eine Anklage auf Hochverrath, und hielt es daher für angemessen, heimlich auszustreuen, das Stabat mater Rossini's würde zu der Todtenfeier des Kaisers gar nicht gepaßt haben, da sich der Text desselben mit ganz anderen Dingen befasse, als es sich hier geeignet haben würde, den Manen Napoleon's zu hören zu geben, u. s. w. — Daß dieß Alles nur faule Fische waren, glaubte man bald einzusehen; denn mit Grund wußte man einzuwenden, daß ja kein Mensch diesen lateinischen Text verstehe, und endlich — was käme es hier überhaupt auf Text an, wenn Rossini's erhabene Melodien von den entzückendsten Sängern der Welt gesungen werden sollten? —

Der Kampf der Parteien um das verhängnißvolle Stabat mater wüthet nun aber um so heftiger fort, als es sich noch um die zu erwartenden Rossini'schen Fugen handelt. Endlich also soll diese geheimnißvolle Kompositions-Gattung auch für die Salons der hohen Dilettanten zutrittsfähig gemacht werden! Endlich werden sie also erfahren, was denn eigentlich an diesem närrischen Zeuge ist, das ihnen in Mozart's Requiem den Kopf so verdrehte! Endlich werden sie sich also auch rühmen dürfen, Fugen zu singen, und diese Fugen werden so reizend und liebenswürdig sein, so delikat, so verhauchend! Und diese Kontrapünktchen — sie werden nun gar erst Alles närrisch machen, — sie werden aussehen wie Brüsseler Spitzen und duften wie Patchouli! — Wie? — und ohne diese Fugen, ohne diese Kontrapünktchen sollen wir das Stabat haben? Welche Schändlichkeit! Nein, wir wollen warten, bis Herr Troupenas die Fugen bekommt.—

Himmel! — da kommt aber das Stabat schon aus Deutschland an! Fertig, geheftet, im gelben Umschlage! — Auch da giebt es Verleger, welche theures Backwerk dafür an Rossini versendet zu haben behaupten! Die Verwirrung soll denn kein Ende haben? Spanien, Frankreich, Deutschland schlagen sich um dieses Stabat: — Prozeß! Kampf! Tumult! Revolution! Entsetzen! —

Da entschließt sich Herr Schlesinger, einen freundlichen Strahl in die Nacht der Verwirrung hinauszusenden: er publizirt einen Walzer Rossini's. Alles streift die düsteren Falten von der Stirn, — die Augen erglänzen von Freude, — die Lippen lächeln: ach, welch' schöner Walzer! — Da kommt das Schicksal: — Herr Troupenas legt Beschlag auf den freundlichen Strahl! Das entsetzliche Wort: Eigenthumsrecht — grollt durch die kaum beruhigten Lüfte. Prozeß! Prozeß! Von Neuem Prozeß! Da wird Geld genommen, um die besten Advokaten zu bezahlen, um Dokumente herbeizuschaffen, um Caution zu stellen. — — — Oh, ihr närrischen Leute, habt ihr denn euer Geld nicht lieber? Ich kenne Jemand, der euch für fünf Franken fünf Walzer macht, von denen jeder besser ist als jener armselige des reichen Meisters!

Paris, 15. December 1841.

* * *

Mit dem Vorstehenden beschließe ich die Mittheilung von Aufsätzen aus der Hinterlassenschaft meines Freundes, obgleich sich manches Besondere noch darunter vorfindet, was im heutigen feuilletonistischen Sinne vielleicht nicht ununterhaltend erscheinen dürfte. Hierunter befanden sich nämlich verschiedene Berichte aus Paris, deren leichtfertige Abfassung mir nur daraus erklärlich wurde, daß ich in ihnen Versuche zu erkennen glauben mußte, auf welche mein armer Freund sich einließ, um von irgend einem deutschen Journale durch amüsante Beiträge sich Subsidien zu verschaffen. Ob ihm dieß zu seiner Zeit gelungen sein mag, weiß Gott! Gewiß ist nur, daß eine bittere Empfindung mich davon abhielt, die aus dieser Noth entstandenen Correspondenz-Artikel hier einer näher beachtenden Nachwelt mitzutheilen.

Friede sei seiner reinen Seele!

# Über die Ouvertüre.

Den Theaterstücken ging früher ein Prolog voraus: es scheint, daß man es für zu gewagt hielt, die Zuschauer mit einem Schlage von den Eindrücken des Alltaglebens abzuleiten, und vor die Erscheinung einer idealen Welt zu versetzen; wogegen es klug dünken mußte, diese Versetzung durch eine Einleitung zu bewerkstelligen, welche vermöge ihres Charakters der neuen Kunstsphäre bereits verwandt war. Dieser Prolog wendete sich an die Einbildungskraft der Zuschauer, erbat die Mitwirkung derselben zur Ermöglichung der beabsichtigten Täuschung, und fügte eine kurze Erzählung der als vorausgehend zu denkenden, sowie eine Übersicht der nun vorzuführenden Handlung hinzu. Als man, wie es in der Oper geschah, das Stück ganz in Musik setzte, hätte man folgerichtig diese Prologe ebenfalls singen lassen sollen; man führte dagegen zur Eröffnung ein nur vom Orchester auszuführendes Musikstück ein, welches dem ursprünglichen Sinne des Prologes insofern nicht entsprechen konnte, als in jener ersten Zeit die reine Instrumentalmusik noch viel zu wenig entwickelt war, um solch' eine Aufgabe charakteristisch zu lösen. Diese Musikstücke schienen dem Publikum nichts Anderes haben sagen zu wollen, als daß heute gesungen werde. Wäre für diese Beschaffenheit der früheren Ouvertüre nicht eben der ganz nahe liegende Erklärungsgrund der Unfähigkeit der damaligen Instrumentalmusik vorhanden, so dürfte man vielleicht

annehmen, daß der alte Prolog nicht nachgeahmt werden sollte, weil man seine nüchterne und undramatische Tendenz erkannte; so bleibt es nur gewiß, daß die Ouvertüre ebenfalls bloß zu einem konventionellen Mittel des Überganges benutzt, nicht aber bereits als ein wirkliches charakteristisches Vorspiel des Drama's angesehen wurde. Es galt schon als Fortschritt, als man nur dazu gelangte, den allgemeinsten Charakter des Stückes, ob dieser traurig oder lustig sei, durch die Ouvertüre anzudeuten; wie wenig im Übrigen diese musikalischen Einleitungen als wirkliche Vorbereitungen zu der nöthigen Stimmung bedeuten konnten, ersieht man z. B. an der Ouvertüre Händel's zu seinem „Messias", deren Autor wir uns als sehr unfähig denken müßten, wenn wir annehmen wollten, er habe bei der Abfassung dieses Tonstückes wirklich eine Einleitung zu seinem Werke im neueren Sinne beabsichtigt. Die freie Entwickelung der Ouvertüre als spezifisch charakteristisches Tonstück war eben jenen Tonsetzern noch verwehrt, welche für die längere Ausdehnung eines reinen Instrumentalsatzes lediglich auf die Anwendung der kontrapunktischen Kunst angewiesen waren; die „Fuge", welche vermöge ihrer komplizirten Ausbildung ihnen hierfür einzig zu Gebote stand, mußte auch für das Oratorium und die Oper als Prolog aushelfen, und der Zuhörer mochte dann aus „Dux" und „Comes", Verlängerung und Verkürzung, Umstellung und Engführung sich die gehörige Stimmung selbst zurecht bringen.

Die große Unergiebigkeit dieser Form scheint den Tonsetzern das Bedürfniß der Anwendung und Ausbildung der aus verschiedenen Typen zusammengestellten „Symphonie" eingegeben zu haben. Zwei schneller bewegte Tonsätze wurden hier durch einen langsameren von sanftem Ausdrucke unterbrochen, womit denn wenigstens die entgegengesetzten Hauptcharaktere des Drama's in einer Weise sich ausdrücken konnten, daß sie überhaupt merklich wurden. Es bedurfte nur des Genie's eines Mozart, um in dieser Form sofort ein mustergiltiges Meisterwerk zu bilden, wie wir dieses in seiner Symphonie zu der „Entführung aus dem Serail" vor uns haben; es ist unmöglich, dieses

Tonstück lebenvoll im Theater aufgeführt zu hören, ohne sofort mit größter Bestimmtheit auf den Charakter des von ihm eingeleiteten Drama's schließen zu müssen. Dennoch besteht in dieser Auseinanderhaltung der drei Theile, deren jedem ein, durch das verschiedene Tempo vorgezeichneter, besonderer Charakter zugetheilt ist, noch eine gewisse Unbeholfenheit, und es handelte sich darum, die isolirten charakteristischen Theile in der Weise zu verschmelzen, daß sie ein einziges ununterbrochenes Tonstück bildeten, dessen Bewegung gerade durch die Kontraste jener verschiedenen, charakteristischen Motive aufrecht erhalten werden sollte.

Die Schöpfer dieser vollkommenen Ouvertürenform waren Gluck und Mozart.

Gluck selbst begnügte sich noch häufig mit dem bloßen Einleitungsstücke der älteren Form, mit welchem er eigentlich, wie in der „Iphigenia in Tauris", nur zu der ersten Scene der Oper hinüberführte, zu welcher dieses musikalische Vorspiel dann allerdings in einem meistens sehr glücklichen Verhältnisse stand. Trotzdem der Meister auch in den glücklichsten Fällen diesen Charakter einer Einleitung in die erste Scene, demnach ohne selbstständigen Abschluß des Tonstückes als solchen, für die Ouvertüre beibehielt, wußte er endlich doch schon diesem Instrumentalsatze den Charakter der ganzen folgenden dramatischen Handlung einzuprägen. Gluck's vollendetstes Meisterwerk dieser Art ist die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis". In mächtigen Zügen zeichnet hier der Meister den Hauptgedanken des Drama's mit einer fast ersichtlichen Deutlichkeit. Wir werden auf dieses herrliche Werk zurückkommen, um an ihm diejenige Form der Ouvertüre nachzuweisen, welche für die vorzüglichste zu halten sein dürfte.

Nach Gluck war es Mozart, welcher der Ouvertüre ihre wahre Bedeutung gab. Ohne peinlich das ausdrücken zu wollen, was die Musik nie ausdrücken kann und soll, nämlich die Einzelnheiten und Verwickelungen der Handlung selbst, wie sie der frühere Prolog aus-

einanderzusetzen bemüht war, erfaßte er mit dem Blicke des wahren Dichters den leitenden Hauptgedanken des Drama's, entkleidete ihn von allem Nebensächlichen und Zufälligen des thatsächlichen Ereignisses, um ihn als musikalisch verklärtes Gebilde, als in Tönen personifizirte Leidenschaft, jenem Gedanken als rechtfertigendes Gegenbild hinzustellen, in welchem dieser, und somit die dramatische Handlung selbst, eine dem Gefühle verständliche Erklärung gewann. Andererseits entstand so ein ganz selbstständiges Tonstück, gleichviel ob es sich in seiner äußerlichen Fassung an die erste Scene der Oper anschloß. Den meisten seiner Ouvertüren gab jedoch Mozart auch den vollständigen musikalischen Schluß, wie denen zur „Zauberflöte", „Figaro" und „Titus", so daß es uns verwundern könnte, daß er diesen der allerbedeutendsten, der zu „Don Juan" versagte, wenn wir nicht andererseits gerade in dem wunderbar ergreifenden Übergange der letzten Takte dieser Ouvertüre in die erste Scene einen ganz besonders tiefsinnigen Abschluß eben des einleitenden Tonstückes zu einem „Don Juan" erkennen müßten.

Die so von Gluck und Mozart geschaffene Ouvertüre ward das Eigenthum Cherubini's und Beethoven's. Während Cherubini im Ganzen dem überkommenen Typus treu blieb, entfernte sich schließlich Beethoven in einem allerkühnsten Sinne von ihm. Die Ouvertüren des ersteren sind poetische Skizzen des Hauptgedankens des Drama's, nach seinen allgemeinsten Zügen erfaßt und in gedrängter Einheit und Deutlichkeit musikalisch wiedergegeben; an seiner Ouvertüre zum „Wasserträger" ersehen wir jedoch, wie selbst die Entscheidung des drängenden Ganges der Handlung in dieser Form sich ausdrücken konnte, ohne daß dadurch die Einheit der künstlerischen Fassung beeinträchtigt wurde. Beethoven's Ouvertüre zu „Fidelio" (in E dur) ist dieser zum „Wasserträger" unverkennbar verwandt, wie überhaupt die beiden Meister auch in den bezüglichen Opern sich am nächsten berühren. Daß aber von den so gezogenen und eingehaltenen Gränzen das ungestüme Genie Beethoven's in Wahrheit sich beengt fühlte,

erkennt man deutlich in mehreren seiner anderen Ouvertüren, und vor Allem in der zu „Leonore". Beethoven, der nie die ihm entsprechende Veranlassung zur Entfaltung seiner ungeheuren dramatischen Instinkte gewann, scheint sich hier dafür entschädigt haben zu wollen, indem er sich mit der ganzen Wucht seines Genie's auf dieses seiner Willkür freigegebene Feld der Ouvertüre warf, um in eigenster Weise sich aus reinen Tongebilden sein gewolltes Drama zu schaffen, welches er nun, von allen den kleinen Zuthaten des ängstlichen Theaterstückmachers losgelöst, aus seinem riesenhaft vergrößerten Kerne neu hervorwachsen ließ. Man kann dieser wunderbaren Ouvertüre zu „Leonore" keinen anderen Entstehungsgrund zusprechen: fern davon, nur eine musikalische Einleitung zu dem Drama zu geben, führt sie uns dieses bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden gebrochenen Handlung geschieht. Dieß Werk ist nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst.

Nach Beethoven's und Cherubini's Vorbildern entwarf Weber seine Ouvertüre, und obwohl er sich nicht auf die schwindelnde Höhe wagte, die Beethoven mit seiner Leonoren-Ouvertüre einnahm, verfolgte er doch mit Glück die dramatische Tendenz, ohne sich je in den Abweg peinlicher Ausmalerei des werthloseren Zubehöres der Handlung zu verirren. Selbst da, wo er durch seine phantasievolle Erfindungsgabe sich bestimmen ließ, mehr beiläufige Motive in seine musikalische Schilderung aufzunehmen, als der von ihm eigens zugelassenen Form der Ouvertüre zuträglich sein konnte, verstand er es doch immer wenigstens, die dramatische Einheit seiner Konzeption zu wahren, so daß man ihm die Erfindung einer neuen Gattung, der der „dramatischen Phantasie", zusprechen kann, von welcher die Ouvertüre zu „Oberon" eines der schönsten Erzeugnisse ist. Dieses Tonstück ist von sehr wichtigem Einfluß auf die Richtung der neueren Komponisten geworden; Weber hat damit einen Schritt gethan, der bei dem wahrhaft dichterischen Schwunge seiner musikalischen Erfindung, wie wir dieß sahen, nur einen glänzenden Erfolg erzielen

konnte. Dennoch kann man nicht läugnen, daß die Selbstständigkeit der rein musikalischen Produktion durch die Unterordnung unter einen dramatischen Gedanken leiden muß, sobald dieser Gedanke nicht nach einem großen, dem Geiste der Musik zuführenden, Zuge erfaßt wird, wogegen der Tonsetzer, wenn er die Einzelnheiten der Handlung selbst schildern will, sein dramatisches Thema nicht ausführen kann, ohne seine musikalische Arbeit zu zerbröckeln. Da ich hierauf zurückzukommen beabsichtige, begnüge ich mich für jetzt mit der Bemerkung, daß die zuletzt bezeichnete Manier nothwendig zu einem Verfalle führte, und immer mehr der Klasse von Tonstücken sich zuneigte, welche mit dem Namen „Potpourri" bezeichnet werden.

Die Geschichte dieses Potpourri's beginnt, in einem gewissen Sinne, mit der Ouvertüre zur „Vestalin" von Spontini: welche glänzenden und schönen Eigenschaften man diesem interessanten Tonstücke auch zuerkennen muß, so finden sich doch in ihm bereits die Spuren jener leichten und oberflächlichen Manier in der Ausführung der Ouvertüre, welche die vorherrschende der meisten Opernkomponisten unserer Zeit geworden ist. Um den dramatischen Gang einer Oper im Voraus zu zeichnen, handelte es sich nicht mehr darum, ein neues, künstlerisch in sich abgeschlossenes, musikalisch konzipirtes Gegenbild zu geben, sondern man las hier und dort die einzelnen Effektstellen der Oper, weniger um ihrer Wichtigkeit, als ihrer Gefälligkeit willen, zusammen, und reihte sie in banaler Aufeinanderfolge sich Glied um Glied an. Dieß war ein Arrangement, wie es nachträglich von Potpourri-Fabrikanten oft noch viel überraschender und effektvoller aus den Motiven derselben Oper verfertigt wurde. Sehr bewundert wird die Ouvertüre zu „Guillaume Tell" von Rossini, wie selbst auch die zu „Zampa" von Herold, offenbar, weil das Publikum hier sehr amüsirt wird, und wohl auch, namentlich in der ersteren, originelle Erfindung unläugbar sich bewährt: eine wahrhaft künstlerische Idee ist da aber nicht mehr vorhanden, und der Geschichte der Kunst gehören

solche Erscheinungen nicht mehr an, wohl aber der der theatralischen Gefallsucht. —

Nachdem wir so auf die Entwickelung der Ouvertüre einen Überblick geworfen, und die glänzendsten Erzeugnisse dieser Gattung von Tonstücken uns zurückgerufen haben, verbleibt uns die Frage, welcher Art der Auffassung und Ausführung wir als der geeignetsten und somit richtigsten den Vorzug geben sollen. Wollen wir den Anschein der Exklusivität vermeiden, so ist hierauf eine sehr bestimmte Antwort nicht leicht. Zwei unerreichbare Meisterwerke liegen uns vor, welchen wir die gleiche Erhabenheit der Intention wie der Ausführung zuerkennen müssen, deren unmittelbare Konzeption und Behandlung dennoch vollständig verschieden sind. Ich meine die Ouvertüren zu „Don Juan" und zu „Leonore". In der ersteren ist der leitende Gedanke des Drama's in zwei Hauptzügen gegeben; ihre Erfindung, so wie ihre Bewegung, gehört ganz unverkennbar einzig dem Bereiche der Musik an. Eine leidenschaftliche Erregtheit des Übermuthes steht im Konflikt mit einer furchtbar bedrohenden Übermacht, welcher jene zu unterliegen bestimmt scheint: hätte Mozart noch den schrecklichen Abschluß des dramatischen Sujets hinzugefügt, so fehlte dem Tonwerke nichts, um als ein vollständig Ganzes, als ein Drama für sich betrachtet zu werden; aber der Meister läßt den Ausgang des Kampfes nur ahnen: in dem wundervollen Übergange zur ersten Scene läßt er die feindlichen Elemente wie unter einem höheren Willen sich beugen, nur ein klagender Seufzer weht über die Kampfstätte dahin. So faßlich und klar der tragische Hauptgedanke der Oper sich in dieser Ouvertüre ausspricht, so findet sich in dem musikalischen Gewebe doch nicht eine einzige Stelle, welche irgendwie in eine unmittelbare Beziehung zu dem Gange der Handlung zu bringen wäre; wir müßten denn die der Geisterscene entnommene Einleitung in diesem Sinne beachten wollen, welcher wir für diesen Fall jedoch umgekehrt erst am Ende der Ouvertüre zu begegnen haben sollten. Dagegen ist das eigentliche Hauptstück der Ouvertüre frei von jeder

Reminiscenz der Oper, und, während den Zuhörer nur die rein musikalische Ausarbeitung der Themen fesselt, wohnt seine geistige Empfindung den Wechselfällen eines erbitterten Ringkampfes bei, den er wiederum doch nie als dramatische Handlung vor sich entwickelt zu sehen erwartet.

Gerade hierin liegt nun aber die gründliche Verschiedenheit dieser Ouvertüre von der zu „Leonore", weil wir bei Anhörung der letzteren uns der gewaltigen Angst nicht erwehren können, mit welcher wir dem Gange einer wirklich vor uns sich begebenden, ergreifenden Handlung zusehen. In diesem mächtigen Tonstücke hat Beethoven, wie zuvor gesagt, ein musikalisches Drama gegeben, ein, auf Veranlassung eines Theaterstückes geschaffenes, Drama für sich, nicht etwa nur die einfache Skizze des Hauptgedankens desselben, oder gar bloß eine vorbereitende Einleitung zur scenischen Aktion: allerdings aber ein Drama im idealsten Sinne. Das Verfahren des Meisters hierbei läßt uns, so weit wir es verfolgen können, errathen, welche tief innere Nöthigung ihn für die Konzeption dieser riesenhaften Ouvertüre bestimmte: ihm handelte es sich darum, die eine erhabene Handlung, welche im dramatischen Süjet, um dieses auszufüllen, durch kleinliche Details geschwächt und aufgehalten wird, in ihre edle Einheit zusammenzudrängen, um dagegen ihre ideale neue Bewegung nur aus ihren innersten Antrieben genährt sich vorzuführen. Dieß ist die That eines mächtig liebenden Herzens, welches, von einem erhabenen Entschlusse hingerissen, von der Sehnsucht erfaßt ist, als Engel des Heils in die Höhle des Todes hinabzusteigen. Der eine Gedanke durchdringt das ganze Werk: es ist die Freiheit, die ein Lichtengel jauchzend der leidenden Menschheit zuführt. Wir sind in einen finsteren Kerker versetzt; kein Strahl des Tagesscheines dringt zu uns: das schreckliche Schweigen der Nacht unterbricht einzig das Stöhnen, das Seufzen der Seele, die aus ihren Tiefen nach Freiheit, Freiheit verlangt. Wie aus einer Spalte, durch welche das letzte Sonnenlicht zu dringen scheint, senkt sich ein sehnsüchtiger Blick herab: es ist der Blick des

Engels, dem die reine Luft göttlicher Freiheit zur Last wird, sobald er sie nicht mit euch, die ihr im tiefen Abgrunde eingeschlossen seid, athmen kann. Da faßt er einen begeisterten Entschluß, den Entschluß, alle Schranken niederzureißen, die euch vom Himmelslichte trennen: hoch und höher, und immer mächtiger schwillt die Seele von dem göttlichen Entschlusse; es ist die Heilssendung zur Erlösung der Welt. Doch dieser Engel ist nur ein liebendes Weib, seine Kraft die schwache des leidenden Menschen selbst: es kämpft mit den feindlichen Hemmnissen wie mit der eigenen Schwäche, und droht zu erliegen. Doch die übermenschliche Idee, wie sie die Seele immer neu durchleuchtet, verleiht endlich auch die übermenschliche Kraft: eine letzte äußerste, ungeheure Anstrengung, und die letzte Schranke fällt, der letzte Stein wird fortgewälzt: mit mächtigstem Strahlen dringt das Sonnenlicht in den Kerker: Freiheit! Freiheit! jauchzt die Erlöserin; Freiheit! göttliche Freiheit! ruft der Erlöste.

Dieß ist die Leonoren-Ouvertüre, wie sie Beethoven dichtete. Hier ist Alles von einem rastlosen dramatischen Fortschreiten belebt, von dem sehnsüchtigen Gedanken der Ausführung eines ungeheuren Entschlusses.

Doch dieses Werk ist durchaus einzig in seiner Art, und darf, wie wir dieß schon erwähnten, nicht mehr eine Ouvertüre genannt werden, sobald wir unter dieser Benennung ein Tonstück verstehen, welches dazu bestimmt sein soll, vor dem Beginne eines Drama's, zur Vorbereitung auf den bloßen Charakter der Handlung, ausgeführt zu werden. Da wir andererseits das musikalische Kunstwerk nicht im Allgemeinen, sondern die wahre Bestimmung der Ouvertüre im Besonderen betrachten wollten, so kann diese zu „Leonore" nicht als Vorbild hingestellt werden, denn sie bietet, wie in allzu feuriger Vorausnahme, das ganze bereits in sich abgeschlossene Drama, woraus es sich ergeben muß, daß sie entweder vom Zuhörer nicht verstanden oder irrig aufgefaßt wird, sobald diesem nicht etwa die ganze Handlung schon zum Voraus bekannt ist, oder aber, wird sie vollkommen verstanden, so schwächt sie

unzweifelhaft den Genuß am darauf folgenden explizirten dramatischen Kunstwerke selbst.

Lassen wir daher dieses ungeheure Tonwerk bei Seite, und kehren wir zu der Ouvertüre zu „Don Juan" zurück. Hier fanden wir den Umriß des leitenden Gedankens des Drama's in rein musikalischer, nicht aber in dramatischer Gestaltung ausgeführt. Erklären ohne Anstand diese Art der Auffassung und Behandlung für solche Tonsätze als die geeignetste, und zwar vor Allem schon aus dem Grunde, weil hierdurch der Musiker sich jeder Veranlassung entzieht, die Gränzen seiner besonderen Kunst zu überschreiten, d. h. seine Freiheit zu opfern. Aber der Musiker erreicht auch hiermit am sichersten den allgemein künstlerischen Zweck der Ouvertüre, welche immer nur ein idealer Prolog sein, und als solcher uns einzig in die höhere Sphäre versetzen soll, in welcher wir uns auf das Drama vorbereiten. Hiermit soll aber keineswegs gesagt sein, daß die musikalisch konzipirte Idee des Drama's nicht zum allerbestimmtesten Ausdruck und Abschluß gebracht werden sollte; im Gegentheil soll die Ouvertüre als musikalisches Kunstwerk ein volles Ganzes bilden.

In diesem Sinne können wir für die Ouvertüre auf kein deutlicheres und schöneres Vorbild verweisen, als auf die zu „Iphigenia in Aulis" von Gluck, und versuchen wir es daher, an diesem Werke im Besonderen das zu zeigen, was wir nach allem Erkannten für das beste Verfahren bei der Konzeption einer Ouvertüre ansehen müssen.

Wiederum, wie in der Ouvertüre zu „Don Juan", ist es hier der Kampf, oder mindestens die Entgegenstellung zweier sich feindlicher Elemente, was die Bewegung des Stückes hervorbringt. Die Handlung der „Iphigenia" selbst schließt diese beiden Elemente in sich. Das Heer der griechischen Helden ist in der Absicht einer großen gemeinschaftlichen Unternehmung versammelt: einzig von dem Gedanken der Ausführung desselben beseelt, verschwindet jedes menschliche Interesse vor diesem einzigen Interesse der ungeheuren Masse. Diesem stellt

sich nun das eine besondere Interesse der Erhaltung eines menschlichen Lebens, die Rettung einer zarten Jungfrau, entgegen. Mit welcher charakteristischen Deutlichkeit und Wahrheit hat nun Gluck diese beiden Gegensätze musikalisch gleichsam personifizirt! In welch' erhabenem Verhältnisse hat er diese beiden gemessen und sich in der Weise gegenübergestellt, daß einzig schon in dieser Entgegenstellung der Widerstreit, und demzufolge die Bewegung gegeben ist! Sogleich erkennt man an der ungeheuren Wucht des im Unisono ehern daher schreitenden Hauptmotives die in einem einzigen Interesse vereinigte Masse, während sofort in dem folgenden Thema das jenem entgegenstehende andere Interesse des leidenden zarten Individuums uns mitleidvoll stimmt. Das fortgesetzt durch diesen einzigen Kontrast sich bewegende Tonstück giebt uns unmittelbar die große Idee der griechischen Tragödie, indem es uns abwechselnd mit Schrecken und Mitleid erfüllt. So gelangen wir in die erhaben aufgeregte Stimmung, die uns auf ein Drama vorbereitet, dessen höchste Bedeutung sie uns im Voraus enthüllt, und dadurch uns anleitet, die folgende Handlung selbst nach dieser Bedeutung zu verstehen.

Möge dieses herrliche Beispiel zukünftig als Regel für die Auffassung der Ouvertüre dienen, und zugleich für immer darthun, wie sehr eine großartige Einfachheit in der Wahl der musikalischen Motive es dem Musiker ermöglicht, das schnellste und deutlichste Verständniß seiner noch so ungewöhnlichen Intentionen hervorzurufen. Wie schwierig, ja wie unmöglich wäre selbst Gluck der gleiche Erfolg gewesen, hätte er zwischen die so sprechenden Hauptmotive seiner Ouvertüre, für die Bezeichnung dieses oder jenes Vorganges im Drama, noch allerhand Nebenmotive gestellt und verarbeitet, welche hier verschwunden wären, oder gar die Aufmerksamkeit des musikalischen Zuhörers abgelenkt und zerstreut hätten. Trotz dieser Einfachheit in der Anwendung der Mittel, um eine längere Bewegung zu unterhalten, ist dem beziehungsvollen Antheile des Drama's an der Entwickelung des musikalischen Hauptgedankens in der Ouvertüre immer noch ein weiter Spielraum unverwehrt. Allerdings kann es sich hierbei nicht um eine Bewegung

handeln, wie sie nur die dramatische Aktion bietet, sondern nur um eine solche, wie sie im Wesen der Instrumentalmusik liegt. Zwei in einem Tonsatze zusammengestellte musikalische Themen lassen in ihrer Bewegung immer eine gewisse Neigung, ein Streben nach einer Kulmination erkennen; eine Konklusion erscheint zu unserer Beruhigung dann unerläßlich, denn unsere Empfindung verlangt danach, für die eine oder die andere Stimmung sich gänzlich zu entscheiden. Da nun ein ähnlicher Kampf der Prinzipien dem Leben eines Drama's erst seine höhere Bedeutung giebt, so widerstrebt es den unverfälschtesten Wirkungsmitteln der Musik keineswegs, jenem ihr eigenen Widerstreite der Tonmotive einen der dramatischen Tendenz nicht minder ähnlichen Abschluß zu geben. Von dem Gefühle hiervon bestimmt, verfuhren Cherubini, Beethoven und Weber bei der Konzeption ihrer meisten Ouvertüren; in derjenigen zum „Wasserträger" ist diese Krisis mit größter Bestimmtheit gegeben; die Ouvertüren zu „Fidelio", „Egmont", „Coriolan", sowie die zum „Freischütz" drücken die Entscheidung eines heftigen Kampfes klar und sicher aus. Der Punkt der Berührung mit dem dramatischen Süjet würde demnach in dem Charakter der beiden Hauptthemen, sowie in der Bewegung liegen, in welche diese die musikalische Ausarbeitung versetzt. Diese Ausarbeitung würde andererseits aber immer der rein musikalischen Bedeutung der Themen entspringen müssen; nie dürfte sie sich auf den Gang der Ereignisse im Drama selbst beziehen, weil ein solches Verfahren in unbefriedigender Weise alsbald den einzig wirksamen Charakter eines Tonstückes aufheben würde.

Die höchste Aufgabe bestünde bei dieser Auffassung der Ouvertüre demnach darin, daß mit den eigentlichen Mitteln der selbstständigen Musik die charakteristische Idee des Drama's wiedergegeben und zu einem Abschluß geführt würde, welcher der Lösung der Aufgabe des scenischen Spieles vorahnungsvoll entspräche. Hierfür wird der Tonsetzer sehr glücklich verfahren, wenn er den charakteristischen Motiven seiner Ouvertüre selbst gewisse melismische oder rhythmische Züge, welche in

der dramatischen Handlung selbst von Bedeutung werden, einwebt; diese Bedeutung dürfte für die Handlung selbst aber darauf beruhen, daß sie hier nicht zufällig eingestreut seien, sondern mit entscheidender Wichtigkeit einträten, und gewissermaßen als Merkmale zur Orientirung auf einem spezifischen Terrain menschlicher Handlungen schon der Ouvertüre ein individuelles Gepräge verleihen. Natürlich müssen diese Züge an sich musikalischer Natur sein, daher solche, welche aus der Klangwelt beziehungsvoll sich in das menschliche Leben erstrecken, wofür ich als vortreffliche Beispiele die Posaunenstöße der Priester in der „Zauberflöte", das Trompetensignal in „Leonore", und den Ruf des Zauberhornes in „Oberon" anführe. Diese in der Ouvertüre bereits verwendeten musikalischen Motive aus der Oper, dienen hier, an der entscheidenden Stelle angewendet, als wirkliche Berührungspunkte der dramatischen mit der musikalischen Bewegung und vermitteln somit eine glückliche Individualisirung des Tonstückes, welches immerhin doch berechnet ist, einem besonderen dramatischen Sujet als Stimmung gebende Einleitung vorauszugehen.

Stellen wir nun fest, daß die Ausarbeit rein musikalischer Elemente in der Ouvertüre mit der dramatischen Idee so weit zusammenfallen soll, daß selbst der Abschluß der musikalischen Bewegung der Entscheidung der scenischen Handlung entspreche, so fragt es sich dann, ob die eigentliche Entwickelung des Drama's, oder die Wechselfälle im Schicksale der Hauptpersonen selbst einen unmittelbaren Einfluß auf die Konzeption der Ouvertüre, vor Allem auf die Eigenthümlichkeit des Schlusses derselben, ausüben dürfe. Gewiß möchten wir diesen Einfluß nur sehr bedingungsweise gestatten können; denn wir fanden, daß eine rein musikalische Konzeption sehr wohl die leitenden Grundgedanken des Drama's, nicht aber den individuellen Schicksalslauf einzelner Personen in sich fassen könne. In einem sehr bedeutenden Sinne verfährt der Tonsetzer als Philosoph, welcher nur die Idee der Erscheinungen erfaßt; ihm, wie in Wahrheit ebenfalls auch dem großen Dichter, liegt es somit nur an dem Sieg der Idee, wogegen

der tragische Untergang des Helden, persönlich genommen, ihn nicht bekümmert. Von diesem Gesichtspunkte aus hält er sich die Verwickelungen der Einzel-Schicksale und der sie begleitenden Zufälle fern: er triumphirt, wenn der Held untergeht. Nirgends drückt sich diese erhabenste Auffassung schöner aus als in der Ouvertüre zu „Egmont", dessen Schlußsatz die tragische Idee des Drama's zu ihrer höchsten Würde erhebt, und uns zugleich ein vollendetes Musikstück von hinreißender Gewalt giebt. Hiergegen kenne ich wieder nur eine Ausnahme von größter Prägnanz, welche der soeben festgestellten Ansicht gänzlich zu widersprechen scheint: dieß ist die Ouvertüre zu „Coriolan". Betrachten wir dieses gewaltige tragische Werk aber näher, so erklärt sich die verschiedenartige Auffassung des Sujets daraus, daß die tragische Idee hier gänzlich im persönlichen Schicksale des Helden liegt. Ein unversöhnlicher Stolz, eine Alles überragende, überkräftige und übermüthige Natur kann unsere Theilnahme, unser Mitleiden nur durch ihren Zusammenbruch erregen: diesen uns mit Bangen vorausfühlen, endlich mit Schrecken eintreten sehen zu lassen, war das unvergleichliche Werk des Meisters. Aber mit dieser Ouvertüre, wie nicht minder mit der zu „Leonore" steht eben Beethoven einzig und durchaus unnachahmbar da: die Belehrungen, die wir Schöpfungen von solch' hoher Originalität zu entnehmen vermögen, können für uns nur dann fruchtbringend werden, wenn wir sie mit den von anderen großen Meistern uns hinterlassenen Lehren verbinden. In dem Dreigestirn, Gluck, Mozart und Beethoven, besitzen wir den Leitstern, dessen reines Licht uns stets auch auf den verwirrendsten Pfaden der Kunst richtig leuchten wird; wer nur einen von ihnen sich aber zum ausschließlichen Leitstern erwählen wollte, würde gewiß in die Irre gerathen, aus der nur Einer je siegreich hervorging, nämlich jener Eine, Unnachahmliche.

# Der Freischütz in Paris.

(1841.)

1.

# „Der Freischütz."

## An das Pariser Publikum.

In Mitten jener böhmischen Wälder, so alt wie die Welt, liegt die „Wolfsschlucht", von welcher die Sage sich bis zu dem dreißigjährigen Kriege, der die letzten Spuren deutscher Herrlichkeit zertrümmerte, lebendig erhielt, nun aber, wie so vieles ahnungsvolle Gedenken, im Volke erstarb. Schon damals kannten die Meisten die geheimnißvolle Schlucht nur vom Hörensagen: es hieß nämlich, dieser oder jener Jäger sei einmal durch wilde, unwegsame Waldeseinöden, auf unbekannten Pfaden und in unbestimmbarer Richtung irrend, ohne zu wissen wie, an den Saum der Wolfsschlucht gerathen. Dieser erzählte dann grauenvolle Dinge, die er dort hinabblickend gewahrt, vor denen sich der Zuhörer bekreuzte und dem Heiligen zum Schutze gegen Verirrung in jene Gegend empfahl. Schon beim Herannahen hatte der Jäger ein seltsames Geräusch vernommen; dumpfes Ächzen und Stöhnen durchwehte, bei voller Windstille, das breite Geäst der alten Tannen, welche von selbst ihre schwarzen Häupter hin und her bewegten. Am Saume angelangt, blickte er dann in einen Abgrund, auf dessen Tiefe sein Auge nicht dringen konnte: Felsenriffe ragten

da empor in der Gestalt menschlicher Glieder und scheußlich verzerrter Gesichter; daneben Haufen schwarzer Steine von der Form riesiger Kröten und Eidechsen; in größerer Tiefe schienen diese Steine lebendig; sie bewegten sich, krochen und rollten in schweren, wüsten Massen dahin; der Boden unter ihnen war aber nicht mehr zu unterscheiden. Nur fahle Nebel stiegen unaufhörlich von dort herauf und verbreiteten Pestgestank; hie und da zertheilten sich diese, und entfalteten sich in breiten Streifen, welche die Form menschlicher Wesen mit krampfhaft verzerrten Gesichtszügen annahmen. In Mitten aller dieser Gräuel saß auf einem faulen Baumstamme eine ungeheure Eule, in der Tagesruhe erstarrt; ihr gegenüber ein dunkles Felsenthor, dessen Eingang zwei aus Schlange, Kröte und Eidechse grauenhaft gebildete Ungeheuer bewachten. Diese, wie Alles von scheinbarem Leben beseelte, was der Abgrund barg, lagen wie im Todesschlafe, und was sich zu bewegen schien, dünkte nur die Bewegung des tief Träumenden; so daß es schrecklich dem Jäger ahnte, wie all' dieß Gezücht wohl erst um Mitternacht sich beleben möchte.

Aber mehr noch als das, was er sah, erfüllte ihn, was er hörte, mit Grausen. Ein Sturmwind, der nichts bewegte, und dessen Wehen er selbst nicht fühlte, heulte über die Schlucht dahin, hielt plötzlich, wie sich selbst belauschend, inne, um in verstärkter Wuth wieder loszubrechen. Gräßliche Klagerufe drangen dann von unten herauf: dann entschwebte dem Schlunde der Tiefe ein Schwarm unzähliger Raubvögel, erhob sich wie eine schwarze Decke über die Schlucht, und senkte sich so wieder in die Nacht zurück. Ihr Gekreisch klang dem Jäger wie das Stöhnen Verdammter, und zerriß sein Herz mit nie empfundenem Schmerz: nie hatte er diesen Schrei gehört, gegen den das Gekrächze des Raben ihm Nachtigallengesang dünkte. Und nun wieder — schwieg Alles: jede Bewegung erstarrte; nur im tiefen Grunde schien es schwer zu kriechen, und die Eule schlug wie im Traume einmal mit den Flügeln. —

Der unerschrockenste, mit dem nächtlichen Waldesgrausen wohlbekannte Jäger floh, von unsäglicher Angst getrieben, wie ein scheues Reh davon, und ohne der Pfade zu achten, rannte er auf das Gerathewohl dem ersten Weiler, der ersten Hütte zu, um nur einem menschlichen Wesen zu begegnen, dem er das grausenhaft Erlebte erzählen konnte, das in Worte zu fassen ihm doch nie gelingen wollte. Wie vor dieser Erinnerung sich bewahren? —

Glücklich der Jüngling, der im Herzen eine fromme, treue Liebe trägt: sie allein mag jenes Grauen, dem er sich verfallen dünkt, verscheuchen! Ist nicht die Geliebte sein Schutzgeist, der Gnadenengel, der ihm überall folgt, in ihm strahlt, und über sein inneres Leben den Frieden und die Heiterkeit verbreitet? Seitdem er liebt, ist er nicht mehr der rauhe, unerbittliche Jäger, der beim Abschlachten des Wildes sich am Blute berauschte; sein Mädchen hat ihn das Göttliche der Schöpfung zu erkennen, und die geheimnißvoll aus der Waldstille zu ihm redenden Stimmen zu vernehmen gelehrt. Jetzt fühlt er sich oft vom Mitleid ergriffen, wenn leicht und zierlich das Reh durch die Gebüsche hüpft; dann erfüllt er mit widerwilligem Zagen seine Berufspflicht, und er kann weinen, wenn er die Thräne im Auge des gemordeten edlen Wildes zu seinen Füßen gewahrt.

Und doch muß er das rauhe Waidwerk lieben; denn seiner Geschicklichkeit als Jäger und Tüchtigkeit als Schütze verdankt er es, um die Hand seiner Geliebten werben zu dürfen. Die Tochter des Försters kann nur dem Nachfolger im Amte des Vaters angehören: um sich die Erbförsterei zu erwerben, muß ihm aber am Hochzeitstage der „Probeschuß" glücken; erweist er sich da nicht als sicher treffender Schütze, verfehlt er das Ziel, so verlor er mit der Försterei die Braut. Nun hat er sich zu stählen: hart und fest muß ihm das Herz stehen, soll ihm der Blick nicht schwanken, die Hand nicht beben. — Doch je näher die Zeit der Entscheidung heranrückt, um so feindseliger scheint ihm das Glück zu werden. Bis dahin der geschickteste Schütze, geschieht es ihm jetzt, daß er Tage lang die Wälder durchstreift, ohne

die mindeste Beute heimbringen zu können. Welcher Unstern verfolgt ihn? Wäre es das Mitleid mit dem ihm so zutraulich gewordenen Wilde des Waldes, das ihm Auge und Hand schwächte, warum schießt er dann fehl, wenn er auf einen jener Raubvögel zielt, für die er in keiner Weise Mitgefühl hat? Warum gar verfehlt er das Ziel beim Scheibenschießen, wenn es gilt, der Geliebten ein gewonnenes Band heimzubringen, um ihr die bange Sorge zu verscheuchen? Der alte Förster schüttelt den Kopf; die Besorgniß der Braut wächst mit jedem Tage: unser Jäger schleicht durch die Wälder, finsteren Gedanken preisgegeben. Er sinnt seinem Misgeschicke nach und will es ergründen. Dann dämmert in ihm die Erinnerung an den Tag auf, wo sein Verhängniß ihn an den Saum der Wolfsschlucht führte: das stöhnende Ächzen in den Tannenzweigen, das scheußliche Gekrächze des nächtigen Vogelschwarmes, will ihm von Neuem die Sinne verwirren. Er glaubt sich einer höllischen Macht verfallen, die, eifersüchtig auf sein Glück, ihm sein Verderben geschworen. Und Alles, was er vom „wilden Jäger" und seiner Jagd gehört, kommt ihm nun in den Sinn. Dieß war ein höllisches Durcheinander von Jägern, Pferden, Hunden und Hirschen, das in ungesegneter Zeit um Mitternacht über die Wälder dahinzog. Wehe dem, der sich auf dem Wege fand! Das menschliche Herz war zu schwach, dem Eindrucke dieses Getöses von Waffengeklirr, schrecklichem Waidgebrüll, Hörnerrufen, Hundegebell und Pferdegewieher zu widerstehen: wer der wilden Jagd begegnet war, starb fast immer kurze Zeit darauf. Der junge Jäger entsann sich auch von dem Anführer der luftigen Meute gehört zu haben: ein zur Hölle verdammter gottloser Jagdfürst, der nun als böser Geist „Samiel" darauf auszieht, unter getreuen Jägern für seine nächtlichen Fahrten anzuwerben. Zwar verlacht sein Jagdgeselle, wenn unser Jüngling hierüber mit ihm verkehrt, die Sage vom wilden Jäger als eine Allfanzerei: doch gerade dieser wilde, tückische Bursch ist es, der ihm selbst ein ahnungsvolles Grauen erweckt. In der That ist dieser schon von Samiel geworben: er weiß von geheimen

Mitteln, von magischen Einwirkungen, Dank deren man seines Schusses gewiß werden könne. Dieser sagte ihm, wenn man um eine gewisse Stunde an einem bestimmten Orte sich einstelle, könne man durch leicht vorgenommene Beschwörungen Geister bannen und sich dienstpflichtig machen; wolle er ihm hierbei folgen, so verspräche er ihm Kugeln zu verschaffen, die das fernste Ziel ganz nach Willen träfen: dieß wären „Freikugeln", und wer sie gebrauche, sei ein „Freischütz".

Starr verwundert hatte der Jüngling gelauscht. Sollte er nicht an die Einwirkung unsichtbarer Geister glauben, wenn er bedachte, wie er, früher der beste Schütze, seiner Büchse, die bis dahin nie seinem Augenziele versagt hatte, jetzt nicht mehr vertrauen durfte? Schon ist der Friede seiner Seele getrübt; in ihm schwanken Glauben und Hoffen. Der Tag der Entscheidung naht; sein Schicksal, sonst in seiner Hand, ist feindlichen Mächten anheimgefallen: sie muß er mit ihren eigenen Waffen besiegen. Er ist entschlossen: wo soll er sich zum Kugelgießen einstellen? In der Wolfsschlucht. — In der Wolfsschlucht? — um Mitternacht? — Die Haare sträuben sich ihm; denn nun begreift er Alles. Er weiß aber auch, daß ihm kein Ausweg mehr bleibt: die Hölle hat ihn doch gewonnen, gewinnt er morgen nicht die Braut: ihr entsagen? Unmöglich! Nur sein Muth kann ihn retten, und — Muth hat er. So sagt er zu. — Noch einmal kehrt er am späten Abend im Försterhause ein: bleich, mit düsterem Glanz im Auge, tritt er zur Geliebten. Der Anblick des frommen, reinen Mädchens beruhigt ihn heute nicht mehr; ihr Gottvertrauen weht ihn wie Hohn an: wer hilft ihm, die Braut zu gewinnen? Sanft zittert das Laub um das einsame Haus; die Gespielin sucht das bekümmerte Paar zu erheitern: er starrt wild brütend in die Nacht hinaus. Die Geliebte umschlingt ihn; ihr zartes Flüstern wird ihm von dem grausigen Ächzen in jenen schwarzen Tannen übertäubt, das er immer wieder vernimmt, das ihn wie mit der Stimme der Todesangst im eigenen Herzen zu sich ruft. Da reißt er sich aus

den Armen der furchtbar bangenden Braut: sie zu besitzen ist er bereit das Heil seiner Seele daran zu wagen. — So stürmt er hinaus: mit wunderbarer Sicherheit hält er die ungekannte Richtung ein; ihm scheint sich der Pfad zu erhellen, der ihn dahin führt, an die Schlucht des Grausens, wo sein Gefährte schon das finstere Werk vorbereitet hat. Vergebens erscheint ihm der warnende Geist seiner Mutter; das Bild der Braut, die er morgen verlieren muß, wenn er jetzt schwankt, treibt ihn vorwärts; er steigt in die Schlucht hinab und tritt in den Kreis des Höllenbeschwörers. Und die Hölle gehorcht: was dem Jünglinge damals ahnte, als er der Schlucht am Tage nahte, jetzt erfüllt es sich um Mitternacht. Alles erwacht aus dem Todesschlafe: Alles belebt sich, wirbelt und reckt sich; das Geheul wird zum Gebrüll, das Stöhnen zum Tosen; tausend Fratzen umgrinsen den Zauberkreis. Hier heißt es: nicht weichen, sonst sind wir verloren! Da braust die wilde Jagd über seinem Haupte dahin: ihm schwinden die Sinne; bewußtlos stürzt er zu Boden. Wie er wieder erwachte? —

In dieser Nacht wurden sieben Freikugeln gegossen: sechs von ihnen treffen unfehlbar jedes beliebige Ziel; die siebente aber gehört dem, der jene sechs segnete, und diese nun lenken wird, wie ihm beliebt. Die beiden Schützen theilen: drei dem Kugelgießer, vier dem Brautwerber. Der Fürst ist zur Anordnung des Probeschusses eingetroffen: im Wetteifer um seine Gunst vergeuden die Freischützen beim vorausgehenden Lustjagen ihre Kugeln; es ist die siebente, welche der Bräutigam, der nun stets wieder fehlt, sich zum entscheidenden letzten Schusse aufhebt. Für diesen wird ihm eine, gerade aufflatternde Taube als Ziel angewiesen: er drückt ab, und seine Geliebte, die soeben, von den Brautjungfern geleitet, durch die Gebüsche sich zudrängt, liegt getroffen in ihrem Blute. Samiel hatte sich bezahlt gemacht: wird er den jungen Jäger für seine wilde Jagd erworben haben, den jetzt die Nacht des Wahnsinns umfaßt? —

So die Sage vom „Freischützen". Sie scheint das Gedicht jener böhmischen Wälder selbst zu sein, deren düster feierlicher Anblick uns sofort begreifen läßt, daß der vereinzelt hier lebende Mensch sich einer dämonischen Naturmacht, wenn nicht verfallen, doch unlösbar unterworfen glaubte. Und hierin liegt gerade der spezifisch deutsche Charakter dieser und ähnlicher Sagen begründet: dieser ist von der umgebenden Natur so stark vorgezeichnet, daß ihr die Bildung der dämonischen Vorstellung zuzuschreiben ist, welche bei anderen, von dem gleichen Natur-Einfluß losgelösten Völkern, mehr der Beschaffenheit der Gesellschaft und der sie beherrschenden religiösen, gewissermaßen metaphysischen Ansichten entspringt. Wenngleich grauenhaft, gestaltet sich diese Vorstellung hier nicht eigentlich grausam: die Wehmuth bricht durch den Schauer hindurch, und die Klage über das verlorene Paradies des Naturlebens weiß den Schrecken über die Rache der verlassenen Mutter zu mildern. Dieß ist eben deutsche Art. Überall sonst sehen wir den Teufel unter die Menschen sich begeben, Hexen und Zauberer von sich besessen machen, sie dann willkürlich dem Scheiterhaufen preisgeben oder vom Tode retten; selbst als Familienvater sehen wir ihn erscheinen, und mit bedenklicher Zärtlichkeit seinen Sohn beschützen. Doch selbst der roheste Bauer glaubt dem heut' zu Tage nicht mehr, weil diese Begebenheiten zu platt in das konventionelle Leben gesetzt sind, in welchem sie doch ganz gewiß nicht mehr vorkommen: hingegen ist glücklicher Weise der geheimnißvolle Verkehr des menschlichen Herzens mit der ihn umgebenden eigenartigen Natur noch nicht aufgehoben; denn in ihrem beredten Schweigen spricht diese heute noch zu jenem ganz so wie vor tausend Jahren, und das, was es ihm in altersgrauer Zeit erzählte, versteht er heute noch so gut wie damals. Und so wird diese Natursage das ewig unerschöpfliche Element des Dichters für den Verkehr mit seinem Volke.

Einzig aber aus diesem Volke, welches die Sage des „Freischützen" erfand und noch heute von ihr sich angezogen fühlt, konnte ein geistvoller Tondichter darauf verfallen, auf einer ihr entnommenen

dramatischen Grundlage ein großes musikalisches Werk auszuführen. Verstand er den Grundton des ihm vorgelegten populären Gedichtes richtig, und fühlte er sich mächtig, das hier durch eine charakteristische Handlung Angedeutete durch seine Töne in das volle mystische Leben zu rufen, so wußte er auch, daß er von den geheimnißvollen Klängen seiner Ouvertüre an bis zu der urkindlichen Weise des „Jungfernkranzes" von seinem Volke wiederum durchaus verstanden werden würde. Und in der That, indem er die heimische alte Volkssage verherrlichte, sicherte sich der Künstler einen beispiellosen Erfolg. In der Bewunderung der Klänge dieser reinen und tiefen Elegie vereinigten sich seine Landsleute vom Norden und vom Süden, von dem Anhänger der „Kritik der reinen Vernunft" Kant's, bis zu den Lesern des Wiener „Modejournals". Es lallte der Berliner Philosoph: „Wir winden dir den Jungfernkranz"; der Polizeidirektor wiederholte mit Begeisterung: „Durch die Wälder, durch die Auen"; während der Hoflakay mit heiserer Stimme: „Was gleicht wohl auf Erden" sang; und ich entsinne mich als Kind auf einen recht diabolischen Ausdruck in Gebärde und Stimme für den gehörigen rauhen Vortrag des „Hier im ird'schen Jammerthal" studirt zu haben. Der österreichische Grenadier marschirte nach dem Jägerchor, Fürst Metternich tanzte nach dem Ländler der böhmischen Bauern, und die Jena'er Studenten sangen ihren Professoren den Spottchor vor. Die verschiedensten Richtungen des politischen Lebens trafen hier in einen gemeinsamen Punkt zusammen: von einem Ende Deutschlands zum anderen wurde der „Freischütz" gehört, gesungen, getanzt.

Und auch ihr, Spaziergänger im Boulogner Wäldchen, ihr habt euch die Klänge des Freischützen geträllert: die Leierkästen ließen in den Straßen den Jägerchor ertönen; die komische Oper hat den Jungfernkranz nicht verschmäht, und die entzückende Arie: „Wie nahte mir der Schlummer?" hat wiederholentlich die Zuhörerschaft eurer Salons bezaubert. — Aber, versteht ihr wohl was ihr singt? — Ich bezweifle es sehr. Worauf sich mein Zweifel gründet, ist aber schwer zu sagen,

gewiß nicht minder schwer, als diese euch so fremdartige deutsche Natur zu erklären, aus welcher jene Klänge hervorgingen, und fast würde ich glauben wieder beim „Walde" anfangen zu müssen, den ihr aber eben nicht kennt. Das „Bois" ist etwas ganz Anderes, fast ebenso verschieden, wie eure „Rêverie" von unserer Empfindsamkeit. Wir sind wirklich ein sonderbares Volk: „Durch die Wälder, durch die Auen" rührt uns zu Thränen, während wir trockenen Auges statt auf ein gemeinsames Vaterland auf vier und dreißig Fürstenthümer um uns blicken. Die ihr eigentlich nur in Begeisterung gerathet, wenn es „la France" gilt, euch muß dieß gewiß eine rechte Schwäche dünken; aber gerade diese Schwäche müßtet ihr theilen, wenn ihr das „durch die Wälder, durch die Auen" recht verstehen wolltet; denn es ist ganz dieselbe Schwäche, der ihr diese wundervolle Partitur des „Freischütz" verdankt, welche ihr nun ganz genau euch vorführen lassen wollt, gewiß in der Absicht, ihn so kennen zu lernen, wie ihr ihn eben doch unmöglich kennen lernen könnet. Ihr wollt dazu Paris und seine Gewohnheiten nicht um eines Haares Breite verlassen: dorthin soll er kommen, und sich euch vorstellen; ihr ermuthigt ihn dabei, sich recht ungenirt zu benehmen, ganz wie zu Hause zu thun; denn ihr wollt ihn wirklich hören und sehen, wie er ist, nicht mehr im Kostüme des „Robin des bois", sondern ehrlich und treuherzig, etwa wie den „Postillon von Longjumeau". So sagt ihr. Aber dieß Alles soll in der „Académie royale de musique" vorgehen, und dieses würdevolle Institut hat Satzungen, welche dem armen Freischützen die Ungenirtheit sehr erschweren müssen. Da steht geschrieben: du sollst tanzen! Das thut er nicht; denn er ist viel zu schwermüthig, und läßt die Bauern mit ihren Mädeln für sich in die Schenke walzen. Dann heißt es: du sollst nicht sprechen, sondern Rezitativ singen: da ist aber ein Dialog von allervollständigster Naivetät. Alles gut: aber vom Ballettanzen und Rezitativ-Singen könnt ihr ihn nicht frei machen, denn er soll sich ja eben in der „großen Oper" präsentiren. — Es gäbe wohl ein einfaches Mittel, der Verlegenheit zu entgehen, und

dieses wäre: dem herrlichen Werke zu Liebe einmal eine Ausnahme zu gestatten. Aber ihr werdet dieses Mittel nicht anwenden, denn ihr seid nur dann frei, wenn ihr es sein wollt; und hier wollt ihr es leider nicht sein. Ihr habt von der „Wolfsschlucht" und einem Teufel „Samiel" gehört, und sogleich sind euch die Maschinerien der großen Oper in den Sinn gekommen: das Übrige ist euch nichts. Ihr brauchtet Ballet und Rezitativ, und ihr habt den eigenthümlichsten eurer Komponisten auserkoren, die Musik dazu zu machen. Daß ihr gerade dieser wähltet, ehrt euch, und es beweist, daß ihr unser Meisterwerk zu schätzen wißt. Ich kenne keinen einzigen der jetzt lebenden französischen Tonsetzer, welcher so gut als der Autor der „Symphonie fantastique" die Partitur des „Freischütz" verstünde, und so befähigt wäre, wie er, sie, wenn dieß nöthig, zu ergänzen. Er ist ein genialer Mann, und keiner erkennt wohl besser, als ich, die unwiderstehliche Kraft seines poetischen Schwunges; er besitzt eine gewissenhafte Überzeugung, die ihn einzig der gebieterischen Eingebung seines Talentes folgen läßt, und es offenbart sich in jeder seiner Symphonien die innere Nothwendigkeit, welcher der Autor sich nicht entziehen konnte. — Aber gerade in Anbetracht der eminenten Befähigung des Herrn Berlioz, lege ich ihm vertrauensvoll meine Bemerkungen über seine Arbeit vor.

Die Partitur des „Freischütz" ist ein vollkommenes, sowohl dem Gedanken als der Form nach, in allen seinen Theilen wohl gegliedertes Ganzes. Das Mindeste davon auslassen, heißt das nicht das Werk des Meisters verstümmeln oder entstellen? Handelt es sich hier etwa darum, eine in der Kindheit der Kunst entstandene Partitur den Bedürfnissen unserer Zeit entsprechend herzurichten, und ein Werk umzuschaffen, das sein erster Autor aus Unkenntniß der technischen Mittel, über welche wir heut' zu Tage verfügen, nicht genügend entwickelt hätte? Ein Jeder weiß, daß hiervon nicht die Rede sein kann; und mit Entrüstung würde Herr Berlioz einen Vorschlag dieser Art zurückweisen. Nein, es handelt sich darum, ein vollendetes, eigenthümliches Werk in Einklang mit äußeren, ihm fremdartigen Anforderungen zu

bringen. Und wie? Eine durch zwanzigjährige Erfolge geweihete Partitur, zu Gunsten welcher die königliche Akademie der Musik von ihren sonst so strengen Gesetzen, welche fremde Werke von ihrem Repertoire ausschließen, dießmal abweichen will, um an einem der glänzendsten Triumphe, die je ein Stück auf irgend welchem Theater gefeiert, ihrerseits auch Theil zu nehmen, eine solche Partitur könnte gewisse Regeln des Herkommens und der Routine nicht bezwingen? Und man dürfte nicht verlangen, daß sie in ihrer ursprünglichen, einen so wesentlichen Theil ihrer Eigenthümlichkeit ausmachenden Form erscheine? So heißt aber doch das Opfer, das man fordert? Oder glaubt ihr, daß ich mich täusche? Meint ihr, daß die nachträglich von euch hinzugefügten Ballete und Rezitative die Physiognomie des Weber'schen Werkes nicht entstellen werden? Wenn ihr einen naiven, oft witzig heiteren Dialog durch ein Rezitativ ersetzt, welches im Munde der Sänger stets schleppend wird, glaubt ihr nicht, daß ihr den Charakter von freimüthiger Herzlichkeit verwischen werdet, der die Scenen der böhmischen Bauern beseelt? Müssen nicht nothwendigerweise die traulichen Plaudereien der beiden Mädchen im einsamen Forsthause ihre Frische und Wahrhaftigkeit einbüßen? Und, so glücklich auch diese Rezitative erfunden sein können, so kunstvoll sie mit der allgemeinen Färbung des Werkes harmoniren dürften, sie werden nichtsdestoweniger die Symmetrie desselben zerstören. Es ist offenbar, daß der deutsche Komponist beständig den Dialog berücksichtigt hat: die Gesangstücke sind wenig umfangreich; diese müssen durch die hinzuzufügenden riesigen Rezitative vollständig erdrückt werden, nothwendig an Sinn, und folglich an Wirkung verlieren.

In diesem Drama, wo das Lied einen tiefen Sinn und so wichtige Bedeutung hat, werdet ihr keines jener rauschenden Ensemblestücke, jener betäubenden Finale's, an welche euch eure großen Opern gewöhnt haben, finden. In der „Stummen", in den „Hugenotten", in der „Jüdin", ist es nothwendig, daß die Zwischensätze der Stücke, der bedeutenden Dimensionen der letzteren wegen, durch Re-

zitative ausgefüllt seien; hier würde der Dialog kleinlich, albern und durchaus einer Parodie ähnlich erscheinen. Wie seltsam wäre es in der That, wenn plötzlich, zwischen dem großen Duett und dem Finale des zweiten Aktes der „Stummen", Masaniello zu reden begänne; und wenn, nach dem Ensemblestücke des vierten Aktes der „Hugenotten", Raoul und Valentine durch einen Dialog, und wäre er auch von noch so gewählter Diktion, sich zu dem folgenden großen Duett vorbereiteten! Gewiß; und mit Recht würde euch dieß verletzen. Nun, was für diese Opern von großer Ausdehnung eine ästhetische Nothwendigkeit ist, müßte aus dem entgegengesetzten Grunde für den „Freischütz", dessen Gesangstücke von weit geringerem Umfange sind, durchaus verderblich werden. Hierbei sehe ich voraus, daß, wo immer die durch Dialog gegebenen Situationen den dramatischen Accent erfordern, Herr Berlioz seiner reichen Phantasie den Zügel schießen lassen wird; ich ahne den Ausdruck düsterer Energie, den er der Scene geben wird, in welcher Kaspar seinen jungen Freund mit seinen dämonischen Schlingen zu umstricken sucht, indem er ihn drängt die Freikugel zu versuchen, und, um ihn für das Banner der Hölle anzuwerben, die furchtbaren Fragen an ihn richtet: „Feiger! Glaubst du, diese Schuld laste nicht schon auf dir? Glaubst du, dieser Adler sei dir geschenkt?" Ich bin dessen sicher, daß bei dieser Stelle tobender Beifall die prächtigen Einfälle des Herrn Berlioz belohnen wird; nicht minder überzeugt bin ich aber auch, daß nach diesem Rezitative Kaspar's drastisch kurze Arie am Schlusse dieses Aktes als ein nicht sonderlich zu beachtendes Musikstück vorübergehen wird.

So werdet ihr etwas durchaus Neues, wenn ihr wollt, Wunderbares haben; und wir, die wir den Freischützen kennen und zu seinem Verständnisse keiner ergänzenden Rezitative bedürfen, wir werden mit Vergnügen die Werke des Herrn Berlioz um eine neue Schöpfung bereichert sehen, bezweifeln aber, daß man hiermit euch unsern „Freischütz" verstehen lehrte. Ihr werdet euch an einer abwechselnd anmuthigen und dämonischen Musik ergötzen, die euren

Ohren zusagen, oder auch euch schauerig ergreifen wird; ihr werdet in bewunderungswürdiger Vollkommenheit Lieder vorgetragen hören, die man euch bis dahin nur mittelmäßig vorsang; eine schöne dramatische Deklamation wird euch korrekt von einem Gesangstück zum anderen geleiten: und doch werdet ihr mit Verdruß die Abwesenheit vieler Dinge empfinden, die ihr nun einmal gewöhnt seid, und die ihr schwerlich entbehren möchtet. Die Zubereitung, mit welcher man Weber's Werk umgeben haben wird, kann und muß einzig in euch das Bedürfniß neuer Sinneserregungen wach rufen, und zwar eben dasjenige Bedürfniß, welchem die mit jener Zubereitung gewöhnlich euch vorgeführten Werke richtig entsprechen; allein, eure Erwartung wird sich getäuscht finden, denn gerade dieses Werk wurde in ganz anderer Absicht, und keineswegs um den Anforderungen der königlichen Akademie der Musik zu genügen, von seinem Autor geschaffen. Da, wo auf unseren Bühnen fünf Musikanten vor einer Wirthshausthüre Fiedel und Horn zur Hand nehmen, und einige tüchtige Bursche ihre trallen Mädel im Kreise herumdrehen, da werdet ihr plötzlich die choregraphischen Berühmtheiten des Tages vor euch sich entfalten sehen; da erblickt ihr den lächelnden Entrechat-Schläger, der gestern noch in seinem schönen goldfarbigen Gewande einherstolzirte, die eleganten Sylphiden eine nach der anderen in seinen Armen empfangen; vergebens werden diese letzteren ihr Möglichstes thun um euch böhmische Bauerntänze zu zeigen; ihr werdet beständig die Pirouetten und kunstvollen Sprünge vermissen: jedoch werden sie noch genügend der Art vorbringen, um euch durch die Erinnerung in die gewöhnliche Sphäre eurer Genüsse zu versetzen; sie werden euch die glänzenden Werke eurer berühmten Autoren zurückrufen, an denen ihr euch so oft berauschtet, und zum mindesten werdet ihr ein Stück wie „Guillaume Tell" zu sehen verlangen, wo doch auch Jäger, Hirten und andere, dem Landleben zugehörige schöne Dinge vorkommen. Nach diesen Tänzen werdet ihr aber von allem dem nichts sehen noch hören: in dem ersten Aufzuge habt ihr im Ganzen die Arie: „durch die Wälder,

durch die Auen", ein Trinklied von zwanzig Takten, und an der Stelle eines rauschenden Finales die sonderbare musikalische Expectoration eines höllischen Bösewichtes, die ihr unmöglich als eine Arie dahinnehmen werdet. Doch ich irre mich: ihr werdet ganze rezitativische Scenen von so drastischer musikalischer Originalität haben, wie deren, ich bin davon im Voraus überzeugt, wenige geschaffen worden sind; denn ich weiß, wie die geniale Erfindungskraft eures bedeutendsten Instrumentalkomponisten sich angeregt fühlen wird, dem Meisterwerke, das er verehrt und bewundert, nur schöne und großartige Einfälle beizufügen: und gerade deßhalb — werdet ihr den „Freischütz" nicht kennen lernen, und — wer weiß? — wird vielleicht gar Das, was ihr davon hört, in euch den Wunsch ertödten, in seiner naiven primitiven Gestalt ihn überhaupt kennen zu lernen.

Wenn er aber wirklich in seiner Reinheit und Einfalt vor euch erschiene, wenn, anstatt der komplizirten, gespreizten Tänze, die auf eurer Bühne den schlichten Brautzug begleiten werden, ihr nur das kleine, vom Berliner Philosophen, wie ich erzählte, nachgelallte Liedchen vernähmet, und wenn, statt der prächtigen Rezitative, ihr nur den einfachen Dialog zu hören bekämet, den alle deutschen Studenten auswendig wissen, würdet ihr dann ein wirkliches Verständniß des „Freischütz" fassen? Würde er bei euch den einstimmigen Beifallsjubel erregen, welchen die „Stumme von Portici" bei uns hervorrief? Ach! ich bezweifele es sehr; und vielleicht ist der gleiche Zweifel wie eine finstere Wolke durch seinen Geist gezogen, als der Direktor eurer großen Oper Herrn Berlioz beauftragte, den „Freischütz" mit Ballet und Rezitativen zu versehen. Es ist ein großes Glück, daß gerade Herr Berlioz mit dieser Aufgabe betraut wurde; gewiß hätte, aus Pietät gegen das Werk und seinen Meister, kein deutscher Komponist es gewagt, einen solchen Auftrag zu übernehmen, und in Frankreich steht Herr Berlioz einzig auf der Höhe eines solchen Versuches. Wir haben nun wenigstens die Gewißheit, daß, bis zu der anscheinend geringfügigsten Note, Alles respektirt, nichts gestrichen, und genau nur

so viel hinzugefügt werden wird, als nöthig ist um den Anforderungen der Gesetze der „großen Oper" zu genügen, Gesetze, die ihr nun einmal durchaus nicht übergehen zu dürfen glaubt. Und dieß ist es gerade, was mir so düstere Ahnungen im Bezug auf unseren geliebten „Freischütz" eingiebt. Ach! Wolltet und könntet ihr unseren wahren „Freischütz" hören und sehen, vielleicht empfändet ihr dann das, was jetzt mich als trübe Besorgniß erfüllt, eurerseits als eine freundliche Ahnung von dem besonderen Wesen des innig beschaulichen Geisteslebens, welches der deutschen Nation wie ein Erbmahl eingeboren ist; ihr würdet euch mit dem stillen Hange befreunden, der den Deutschen aus seinem, fremden Einwirkungen übel und ungeschickt nachgebildeten großstädtischen Wesen, zur Natur hinzieht, in die Waldeinsamkeit lockt, um dort jene wunderbaren Urempfindungen sich immer wieder neu zu erwecken, für die selbst eure Sprache keine Worte hat, die aber jene geheimnißvoll lauten Töne unseres Weber ebenso deutlich kundgeben, als — eure prächtigen Dekorationen und narkotischen Opernkünste sie euch — leider! — nothwendig wieder verwischen und unkenntlich machen müssen. Und doch! Versucht es, durch diese sonderbare Dunstathmosphäre hindurch unsern frischen Wälderduft einzuathmen; nur fürchte ich immer, daß im besten Falle die unnatürliche Mischung euch unbehaglich sein wird.

## 2.

# „Le Freischutz.“

### Bericht nach Deutschland.

O, mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der „Freischütz“ entstand! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den „Freischütz“ liebt, das noch heute an die Wunder der naivesten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die süßen, geheimnißvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfthurmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin! —

Dieß und noch vieles Andere, was ich gar nicht aussprechen kann, zuckte mir letzthin wie ein wohllüstiger Dolchstoß durch das Herz; ich fühlte eine glühendheiße Wunde, die mir bis in den Kopf drang, statt des Blutes aber — die entzückendsten Thränen fließen machte. Was es war, bei welcher Veranlassung es war, daß ich

diesen segenvollen Dolchstoß empfing, das kann ich hier im großen, vortrefflichen Paris Niemand sagen; — denn hier giebt es meist nur Franzosen, und die Franzosen sind ein lustiges Volk, voll Spaß und Witz, — sie würden gewiß noch lustiger werden, noch mehr Spaß und noch bessere Witze machen, wenn ich ihnen sagen wollte, was mir jene göttlich wohlthätige Wunde schlug.

Ihr aber, meine hochbegabten deutschen Landsleute, werdet nicht lachen; ihr werdet mich verstehen, wenn ich euch sage: — es war bei einer Stelle im „Freischütz". Die Stelle war es, wo die Bauern ihre Mädel zur Hand genommen hatten und mit ihnen in die Schenke walzten; der bräutliche Jäger blieb allein am Tische im Freien, — er brütete über sein Misgeschick; — der Abend ward immer dunkler und in der Ferne verklangen die Hörner der Tanzmusik. — Ich weinte, als ich dieß sah und hörte, und meine Nachbarn in der Pariser Oper glaubten, es müsse mir ein großes Unglück passirt sein. Als ich mir die Thränen abgetrocknet hatte, putzte ich meine Augengläser und nahm mir vor, etwas über den „Freischütz" zu schreiben. Die Franzosen sorgten im Laufe der Vorstellung dafür, mir eine Unmasse von Stoff zu meinem projektirten Aufsatze zu liefern; um ihn aber bewältigen zu können, lasset mich, wie es die Franzosen so außerordentlich gern thun, logisch verfahren und deßhalb von vorn anfangen. —

Ihr wisset ohne Zweifel zur Genüge, meine beglückten deutschen Landsleute, daß kein Volk der Erde so vollkommen ist, um nicht das gelegentlich anzuerkennende Gute eines andern Volkes dann und wann sich aneignen zu sollen; ihr wisset es und könnet darüber aus Erfahrung sprechen. So kam es denn auch, daß die vollkommenste Nation der Erde — denn alle Welt weiß, daß die Franzosen sich dafür wenigstens halten — eines Tages Lust bekam, den allgemeinen Völkerbrauch nachzuahmen, um auch einmal zu sehen, was denn eigentlich ihre ehrenwerthen Nachbarn zum Austausch für die tausend herrlichen Dinge zu bieten hätten, mit denen sie dieselben Jahr aus Jahr ein so reichlich

zu beschenken die großmüthige Gewohnheit hat. Die Franzosen hatten gehört, daß der „Freischütz" eine vortreffliche Sache sein solle, und beschlossen daher einmal zu erfahren, was daran sei. Sie entsannen sich zwar eines Stückes mit scharmanter Musik, das man ihnen gegen dreihundert Mal vorgespielt hatte, und von dem man ihnen sagte, daß es nach jenem Freischützen angefertigt sei; man nannte dieses Stück „Robin des bois" und versicherte ihnen, daß dabei die französische Kultur alles Mögliche gethan habe, um die Sache logisch und genießbar zu machen. Somit konnten sie aber nicht anders glauben, als daß sie in diesem „Robin des bois" — besonders weil er sehr gefiel — Alles was gut sei, nur auf Rechnung der französischen Kunst zu stellen hätten, daß sie daher eigentlich nur ein französisches Stück mit einem Paar artiger, ausländischer Couplets vermischt gehört und gesehen hatten, und daß ihnen deßhalb noch übrig bliebe, das deutsche Nationalprodukt in Wahrheit kennen zu lernen. Im Ganzen hatten sie in diesem Glauben nicht Unrecht. Der Direktor der großen Oper, als höchster Repräsentant des französischen Kunst-Volkswillens, beschloß daher, den „Freischütz", wie er leibt und lebt, seinen Sängern einstudiren und aufführen zu lassen, augenscheinlich in der Absicht, den Deutschen zu beweisen, daß man auch in Paris verstünde, gerecht zu sein.

Es giebt zwar noch eine andere Tradition von dieser Pariser Freischütz-Sage: man behauptet nämlich, daß eine einfache Musikhändler-Spekulation die poetische Anregung dazu gegeben habe, und daß der umsichtige Direktor um so williger dieser Anregung gefolgt sei, als die Theaterkasse durch die ewigen Fallissements der solidesten französischen Komponisten-Banquierhäuser in einen so dürftigen Zustand gerathen war, daß er es für gut hielt, bei einem so wohl accreditirten Hause, wie der deutsche „Freischütz", eine verzweiflungsvolle Anleihe zu machen. Wie es sich nun auch damit verhalten mag, so durfte es doch natürlich auch bei dieser Gelegenheit nicht an vortrefflichen Phrasen fehlen; es mußte von einer glänzenden Huldigung, die man dem

ausländischen Meisterwerke zu bringen für angemessen halte, die Rede sein, — das versteht sich von selbst, und da wir gehalten sind, den Franzosen jedesmal unbedingten Glauben beizumessen, sobald sie ihre schwärmerische Uneigennützigkeit betheuern, so nehmen wir auch gar nicht anders an, als daß es sich wirklich so verhalte. — — Beschlossen ward also, der „Freischütz" solle gegeben werden wie er ist, hauptsächlich deßwegen, weil man die Bearbeitung als „Robin des bois" — das Eigenthum der Opéra comique — nicht geben durfte, und weil auf der anderen Seite diese Bearbeitung durch ihren außerordentlichen Erfolg bewiesen hatte, daß hinter diesem Freischützen etwas Herrliches stecken müsse, nämlich lauter Silber, Gold und Banknoten; der Direktor war entschieden, eine Entdeckungsreise nach diesen vortrefflichen Gegenständen anzutreten, und constituirte deßhalb die Großen seines Reiches als Entdeckungsrath, der ihm helfen sollte, den Schatz zu heben.

Der Entdeckungsrath hielt Sitzung, entdeckte aber vor allen Dingen nur die Schwierigkeiten, den ungeschlachten, ausländischen Freischützen für die überaus große Oper assembléefähig zu machen

Ein großes Übel: — im Text war keine Logik, und noch dazu war er deutsch, so daß ihn kein Mensch, am allerwenigsten ein Franzose, verstehen konnte. Beiden Unannehmlichkeiten entschloß man sich zwar dadurch abzuhelfen, daß man einen Italiener auswählte, um das unlogische deutsche Buch in das Französische übersetzen zu lassen. Dieß war jedenfalls ein glücklicher Einfall; über die Hauptsache aber, wie das Stück heißen sollte, konnten weder Italiener noch Franzosen zu Stande kommen. „Il franco arciero" war am Ende zu italienisch, und: „Franc-tireur" hätte vielleicht ein Deutscher, nimmermehr aber ein Franzose verstanden; somit ergreift man das Auskunftsmittel: „le Freischutz" zu sagen, wobei man wenigstens den Vortheil hatte, unmöglich misverstanden zu werden.

Nachdem man sich nun über die Titelfrage vereinigt hatte, und Herr Pacini beauftragt war, das Buch französisch zu übersetzen und es so viel wie möglich mit Logik zu versehen, meldeten sich mit majestätischer Hartnäckigkeit die Statuten der großen Oper. Ein zierlicher Riese trat auf und befahl: es werde getanzt! — Alles erschrak, denn so viel man aus der Partitur des Freischützen herausbekommen konnte, war da nirgends eine air de danse zu finden. Es war große Noth; kein Mensch wußte, nach welcher Stelle in dieser heillosen Musik man den Mann mit dem goldgelben Atlaskleide und die zwei Damen mit den langen Beinen und den kurzen Röcken tanzen lassen sollte? Unmöglich doch nach dem Takte des gemeinen Ländlers, der ihnen vor der Arie des Max zwischen die Finger kam? Etwa nach dem Jägerchor, oder nach der Arie: „Wie nahte mir der Schlummer"? — Es war zum Verzweifeln! Getanzt mußte aber einmal werden und einen Balletzusatz mußte der „Freischütz" erhalten, wenn man sich auch im Übrigen vorgenommen hatte, ihn nicht anders zu geben, als wie er ist. Aller Gewissens-Skrupel ward man sogar überhoben, als man sich besann, daß Weber ja selbst eine „Aufforderung zum Tanze" geschrieben habe; wer konnte also etwas dagegen haben, wenn man nach der Aufforderung desselben Meisters tanzte? — Voll Freude umarmte man sich: — die Sache schien in Richtigkeit.

Da trat ein anderes Riesen-Statut auf und sprach: — „Ihr sollt nicht sprechen!" — Der unglückliche Entdeckungsrath hatte rein vergessen, daß die Sänger dieses Freischützen ebenso viel zu sprechen als zu singen haben, und fiel von Neuem in Verzweiflung. Alles brütete dumpf und düster vor sich hin; der Direktor frug das Schicksal, was aus der Original-Vorstellung des Freischützen werden sollte? Hier war kein Ausweg zu finden; — die Rezitative aus „Euryanthe" paßten durchaus nicht, sonst hätte man sich mit ihnen helfen können, wie man sich mit der „Aufforderung zum Tanze" half. Es

mußte ein Gewaltstreich gespielt, es mußte aus dem Dialog Rezitativ gemacht werden. — Da sich nicht ebenfalls auch ein Italiener fand, diese Rezitative zu komponiren, da sich ferner die Spanier jetzt äußerst wenig mit Musik abgeben, und die Engländer zu stark mit der Kornbill beschäftigt waren, um an die Komposition von Rezitativen zum deutschen Freischützen gehen zu können, so mußte man natürlich einen Franzosen dazu wählen, und da Herr Berlioz schon so viel närrische und exzentrische Musik geschrieben hatte, so konnte dem Glauben des Entdeckungsrathes nach Niemand geeigneter sein als er, zu diesem närrischen, originellen Freischützen noch etwas Musik hinzuzufügen.

Herr Berlioz pries den „Freischützen" glücklich, daß er in seine Hände gefallen war, denn er kannte und liebte ihn, und wußte, daß er unter seiner Arbeit am wenigsten entstellt werden würde. Mit ächt künstlerischer Gewissenhaftigkeit nahm er sich vor, nicht eine Note an Weber's Partitur zu verändern, nichts auszulassen und nichts hinzuzusetzen, als was der Direktor mit dem Entdeckungsrathe für gut befunden hatte, um den tyrannischen Statuten der Oper zu entsprechen. Er fühlte, daß so weit wie möglich dieser Oper dieselbe Ehre erwiesen werden mußte, wie wir sie in Deutschland z. B. dem „Fra Diavolo" und dem „schwarzen Domino" erweisen, die wir ganz in ihrer Originalgestalt geben lassen, ohne Bach'sche Fugen und achtstimmige Motetten hinzuzufügen, oder geistreiche Couplets, wie: „So schön und froh, Postillon von Lonjumeau!" — auszulassen.

Trotzdem ich aber somit unseren geliebten Freischützen in den besten französischen Händen wußte, konnte ich mich doch nicht enthalten, trüben Ahnungen über das Gelingen des Unternehmens in meinem deutschen Herzen Raum zu geben. Es war mir unmöglich zu glauben, daß dieselben Franzosen, die kein Mittel in der Welt kannten, unserem Freischützen in seiner ursprünglichen Gestalt den Eintritt auf ihrer Bühne zu verschaffen, ihn begreifen und verstehen können würden,

wenn er ihnen noch dazu mit entstelltem Äußeren zu Gesicht und Gehör käme. Ich entschloß mich daher in meinem patriotischen Eifer, dem Pariser Publikum meine Ansicht über das Vorhaben mitzutheilen, und ließ deßhalb einen Aufsatz drucken, in welchem ich mich frei und ohne Scheu aussprach. Vor Allem hielt ich es für gut, die Franzosen etwas umständlicher mit dem Wesen und der Sage des Freischützen bekannt zu machen; — ich machte ihnen, so gut wie mir es möglich, begreiflich, was man unter einem „franc-tireur" zu verstehen habe, was man sich unter „balle-franche" denken solle, was es mit dem Jungfernkranze für eine Bewandtniß habe, kurz — mit allen den Dingen, die bei uns jeder Schulbube aus dem Grunde versteht. Nebenbei wies ich sie auf die böhmischen Wälder und die deutsche Träumerei an, denn ohne Wälder und Träumerei kann sich nun einmal kein Franzose einen Deutschen denken, welcher Umstand gerade hier mir sehr zu Statten kam. — Des Ferneren äußerte ich denn aber auch meine Besorgnisse, machte das Publikum auf die schädliche Einwirkung des Tänzers mit dem goldgelben Atlaskleide und den beiden Damen mit den langen Beinen und den kurzen Röcken, — auf die einfache Gestalt des Originalwerkes aufmerksam; vor Allem aber bereitete ich sie auf den Übelstand vor, der daraus entstehen würde, daß die vielen kleinen und besonders kurzen Musikstücke der ursprünglichen Oper sich zwischen den Rezitativen verlieren müßten, die nothwendiger Weise eine unverhältnißmäßige Ausdehnung erhalten und somit dem Eindrucke jener Arien und Lieder schaden würden, noch abgerechnet des Nachtheils, daß an und für sich der frische, oft naive Dialog des deutschen Buches selbst durch die beste musikalische Behandlung seine Bedeutung und sein Leben aufgeben müsse. — Ich that somit, was ich für nöthig hielt, um unser National-Eigenthum im Voraus für den fast unausbleiblichen Fall des Mislingens des damit angestellten Experimentes zu rechtfertigen.

— Alles stritt gegen meine Ansicht; man gab mir Unrecht und

versicherte, ich übertreibe die Originalitäts-Ansprüche für den Freischützen. Unglücklicherweise ging aber meine Voraussage fast buchstäblich in Erfüllung. Viele haben mir nach der Vorstellung Recht gegeben; Andere aber erklärten, unser Freischütz tauge nichts. Ich bin überzeugt, daß diese letzteren Unrecht haben; — um ihren entsetzlichen Ausspruch aber zu motiviren, um sich irgend eine Vorstellung davon machen zu können, wie diese Leute auf den Gedanken gerathen konnten, zu glauben, der Freischütz tauge nichts, muß man nothwendig die Aufführung desselben auf dem Theater der Académie royale de musique mit angesehen und angehört haben. —

Herrn Berlioz war es nicht möglich gewesen, die ersten Sänger der Oper für die Partien des Freischützen zu erhalten; er, das Publikum und der Freischütz selbst mußten sich mit der zweiten Gattung dieser Geschöpfe begnügen, und es genüge hier zu sagen, daß selbst die erste nicht viel taugt. Die Sänger und Sängerinnen der zweiten Gattung sind Kinder der Finsterniß und werden sehr oft ausgelacht; Jedermann weiß aber, daß dieß für das Ganze, selbst bei französischen Opern, nicht zuträglich ist; — bei unserem herrlichen Freischützen aber, in welchem nun einmal den Franzosen vermöge ihrer nationalen Disposition schon so Vieles lächerlich vorkommt, wirkte diese zweite Sängergattung wohl erheiternd, keineswegs aber erhebend. Ich für mein Theil habe viel gelacht, selbst wann die Franzosen ernsthaft blieben; denn als ich endlich zu der Überzeugung kam, daß ich Gott weiß was — nur nicht meinen geliebten Freischütz sah, ließ ich alle frommen Skrupel fahren, und lachte toller als irgend Einer, ausgenommen am Anfange bei der Stelle, von der ich oben gesagt habe, daß ich dabei weinte.

Im Allgemeinen kann man annehmen, daß das ganze Personal der großen Pariser Oper träumte: — daran mochte ich Unglücklicher durch meinen Aufsatz mit Schuld haben, als ich das Publikum auf

Wälder und Träumerei anwies. Man hatte, wie es mir schien, meine Andeutung mit einer entsetzlichen Pünktlichkeit verstanden und ausgeführt; — an Wald hatten es die Dekorationsmaler natürlich nicht fehlen lassen, somit schien den Sängern nichts übrig geblieben zu sein, als für ihr Theil sich der Träumerei zu überlassen. Nebenbei weinten sie sehr viel, und Samiel zitterte sogar. Dieß Zittern Samiel's muß ich nothwendig sogleich besprechen, denn es war der Punkt, an dem alle meine Skrupel sich in eine wohlthuende Heiterkeit auflösten.

Samiel war ein schlanker Mann von ungefähr fünf und zwanzig Jahren; er trug ein schönes spanisches Kostüm, über das er gelegentlich einen schwarzen Flormantel gelegt hatte. Der Ausdruck seines Gesichtes war höchst interessant, wozu ohne Zweifel sein schöner Backenbart viel beitrug; im Übrigen war er munter und aufgeweckten Temperamentes, und spielte bei Max mit großem Geschick die Rolle eines Pariser Polizeispions. Mit vorgestrecktem Oberkörper, und den Finger an dem Munde, nahte er sich in Maxens Arie oft mit zierlicher Vorsicht dem unglücklichen jungen Jäger, wie es schien, um zu verstehen, was er sang, welches übrigens in Wahrheit ein schwer Ding zu erfahren war, da selbst das Publikum trotz der Textbücher nicht selten in Zweifel gerieth, ob Max italienisch oder französisch sänge. Einmal, und zwar bei der Stelle, wo Max, um seine verwegene Frage an das Schicksal zu richten, sich dicht an die Lampen des Prosceniums placirt hatte, war ihm Samiel so nahe auf den Hals gerückt, daß er das mit überschlagender Gewalt ausgestoßene Wort „dieu“ zu verstehen bekam; dieß Wort schien aber einen sehr widerwärtigen Eindruck auf ihn hervorgebracht zu haben, denn kaum hatte er es vernommen, so fühlte er sich veranlaßt, eine Zitter-Scene auszuführen, wie sie mir selbst auf den französischen Theatern noch nicht vorgekommen war. Alle Welt weiß, welche Vollkommenheit die französischen Schauspieler und Schauspielerinnen in der Fertigkeit des Zitterns

besitzen; was Samiel jedoch darin leistete, machte alles Übrige zum wahren Kinderspiel. — Die Bühne der großen Oper ist, wie man denken wird, sehr tief und breit; somit kann man sich vorstellen, welche Strecke Weges es war, die Samiel von Maxens Stelle an den Lampen der äußersten Linken bis zum Hintergrunde nach der äußersten Rechten unter beständigem Zittern der Hände, der Beine, des Kopfes und des Leibes zurücklegte, nachdem er jenes für ihn so unangenehme Wort gehört hatte. Schon hatte er sich eine ziemliche Zeit hinweggezittert, als er immer erst nur auf der Mitte der Bühne angelangt war; bei der außerordentlichen Anstrengung, die ihm dieses Manöver kosten mußte, war daher zu fürchten, er würde unterliegen, ehe er noch sein Ziel im Hintergrunde erreiche. Auf französischen Bühnen geschieht jedoch nichts ohne Berechnung; auch hier hatte der Regisseur die Abnahme der Kräfte Samiel's berechnet, und dem Maschinisten Auftrag gegeben, den wilden Jäger in eine Versenkung hinabzuziehen. Dieß geschah denn mit Pünktlichkeit und gerade noch zu rechter Zeit; ein Blitz der für einen Augenblick an die Stelle Samiel's trat, that das Seinige zur Vollendung des Ganzen, und wir hatten die Beruhigung annehmen zu dürfen, daß der gottlose Zitterer in seiner unterirdischen Behausung Zeit und Pflege finden werde, um sich von seiner unerhörten Fatigue wieder herzustellen.

Max gab der träumerischen Partie seines Charakters den entschiedenen Vorzug; so zuträglich das im Ganzen auch seiner Rolle war, so trieb er doch mitunter das träumerische Vergessen etwas zu weit; oft nämlich vergaß er selbst die Tonart, in welcher das Orchester nach Weber's weiser Vorschrift spielte, und intonirte in der Hartnäckigkeit seines Wahnes eine etwas tiefere, wodurch sein Vortrag allerdings einen seltsamen, keineswegs aber wohlthuenden Eindruck ausübte. In seiner Arie irrte er daher in trauriger Verwirrung zwischen den „Wäldern und Auen" umher, — man kann sagen, er übertrieb die träumerische Verwirrung sowie seine Herabgestimmtheit.

Sein Kamerad Kaspar war dagegen heiter und unbefangen, trotzdem seine Erscheinung äußerst mystisch wirkte; — zu seinem gutaufgelegten Benehmen stimmte nämlich sein besonders trauriges Gesicht gar nicht, und überdem war nichts melancholischeres zu denken als sein Gang. Der Sänger des Kaspar hatte nämlich bisher die für den Gemeinsinn so außerordentlich zuträgliche Gewohnheit gehabt, im Chore zu singen; da er ungewöhnlich langer Leibesbeschaffenheit ist, so hatte er sich von jeher durch jenes schätzbare Gefühl für allgemeine Gleichheit bewegen lassen, die hervorragende Eigenschaft seiner Gliedmaßen in bessere Harmonie mit dem körperlichen Ensemble seiner Kollegen zu bringen. Ohne große Verdrießlichkeiten konnte er sich aber um seinen Kopf unmöglich kürzen, deßhalb zog er vor, die heilsame Verkürzung seines Körpers durch eine besonders gebogene und verschränkte Anwendung seiner Beine zu bewerkstelligen. Unter diesen selbstverläugnerischen Bestrebungen war das Ensemble des Chores, außer da wo es schlecht war, stets vortrefflich gelungen; auch in der Partie des Kaspar kam die daraus entstandene uneigennützige Angewöhnung unserem Sänger sehr zu Statten, denn wie ich bereits erklärte, hielt sie, nebst dem traurigen Kolorit seiner Physiognomie, das für den Charakter dieses düsteren Böswichtes äußerst zuträgliche Gegengewicht gegen die angeborene gutmüthige Bonhommie des Darstellers aufrecht. Wenigstens erschien dieß den Franzosen so, denn so drollig und erheiternd auch der Gang und die Miene Kaspar's auf sie wirkte, so waren sie doch überzeugt, daß dieß Alles so sein müsse, und daß sich der Sänger bemühe, darin auf das Treueste den Anforderungen seiner Rolle zu entsprechen. Gegen das Ende der Oper wurde ihnen auch klar, daß Kaspar im Bunde mit dem Teufel stehe: — wer hätte auch daran zweifeln können, wenn er die ungewöhnliche und seltsame Todes- oder vielmehr Begräbnißart des gottlosen Burschen mit angesehen? Nachdem nämlich Kaspar durch den seiner Unlogik wegen den Franzosen so unbegreiflichen Schuß getroffen war, hatte er, wie Jeder-

mann weiß, noch eine Visite Samiel's zu empfangen; der Heillose fluchte, wie es in dieser Situation herkömmlich ist, Gott und aller Welt; da er sich aber so weit vergaß, selbst Samiel mit einem Fluche zu beehren, nahm dieser das so übel, daß er ihn augenblicklich mit sich unter das Theater nahm, wodurch sowohl der Chor, der mit einem Male Kaspar nicht mehr erblickte, als der Fürst, der sich bekanntlich vorgenommen hatte, das Scheusal in die Wolfsschlucht stürzen zu lassen, in peinliche Verlegenheit geriethen. Chor und Fürst zogen sich jedoch mit französischer Geistesgegenwart aus der Affaire, indem sie sich stellten, als ob weiter gar nichts vorgefallen sei; sie ließen der Sache ihr Bewenden, und rächten sich an dem voreiligen Verschwinden Kaspar's durch wohlverdiente Schmähungen als Leichenrede.

Überdieß war der Fürst und sein Hof wohl dazu gemacht, Respekt einzuflößen; beide waren orientalisch gekleidet, und ihre Kostüme ließen errathen, daß der Fürst über ein außerordentlich ausgedehntes Reich zu herrschen habe. Er selbst, mit einigen Großen seines Reiches, trug türkische Tracht, woraus man ersah, daß er Sultan oder wenigstens Pascha von Ägypten sein müßte der übrige Theil; seines Hofes, sowie die überaus zahlreiche Leibwache, war jedoch chinesisch gekleidet, wodurch deutlich erhellte, daß das Reich ihres Gebieters sich zum mindesten von Konstantinopel bis Peking erstreckte; da aber alles übrige Personale mit auffallender Treue böhmisch gekleidet war, so blieb nichts Anderes anzunehmen übrig, als daß der gewaltige Sultan seine Gränzen auch nordwestlich von Konstantinopel bis Prag und Töplitz ausgedehnt habe. Alle Welt weiß aber, daß die Türken selbst in ihrer glänzendsten Eroberungs-Periode nie weiter als bis vor Wien vorgedrungen sind, somit müssen wir nothwendig des Glaubens sein, daß der Kostüm-Schneider der großen Oper entweder im Besitz besonderer historischer Dokumente sei, die ihn in Stand setzen, besser als wir die Eroberungsgeschichte des türkischen Volkes zu kennen, oder daß er willkürlich oder unwillkürlich die Geschichte unseres Freischützen

aus Böhmen nach Ungarn verlegt habe, für welche Vermuthung allerdings zwar nicht das unverkennbar böhmische und nicht ungarische Kostüm der Bauern und Jäger, wohl aber die historische Thatsache spricht, daß Ungarn einst unter dem türkischen Sultan stand. Jedenfalls war der Gedanke aber romantisch, gewissermaßen sogar orientalisch; überdieß machte es einen guten moralischen Eindruck, als man den Beherrscher aller Muselmänner mit so vorurtheilsfreier Vertraulichkeit in ächt christlichen Unterhandlungen mit einem Eremiten erblickte; er gab damit allen christlichen Mächten die gute Lehre, mit Muhamedanern und Juden ebenfalls menschlich zu verkehren.

Lassen wir jedoch nun diese Details der Aufführung bei Seite; wollte ich Alles aufzählen, was im Verlaufe derselben im Stande war, meine patriotische Verstimmung in erschütternde Heiterkeit aufzulösen, so hätte ich zwar noch eine starke, jedoch auch ermüdende Aufgabe zu vollbringen. Sei mir daher vergönnt, mich nur noch über das Ganze der Auffassung und Aufführung unseres Pariser Freischützen auszusprechen. —

Ich hatte vorher gefürchtet, daß die Rezitative des Herrn Berlioz, außer durch den Übelstand ihrer nothwendig zu großen Ausdehnung, besonders auch noch dadurch dem Ganzen schaden würden, daß sich der Komponist derselben von mancher dazu geeigneten Gelegenheit verleiten lassen würde, dem Drange seiner ungestümen Produktionskraft zu folgen, und ihnen dadurch eine zu große Selbstständigkeit zu geben. Ich fand bei der Aufführung, — wunderbar, daß ich es sage! — zu meinem Bedauern, daß Herr Berlioz bei der Abfassung der Rezitative von aller ehrgeizigen Absicht vollkommen abgestanden war und sich bemüht hatte, seine Arbeit gänzlich in den Hintergrund zu stellen. Zu meinem Bedauern, sagte ich, habe ich dieß gefunden, weil der Freischütz bei diesem Verfahren nicht nur, wie es vorauszusehen war, entstellt, sondern zugleich gränzenlos langweilig gemacht worden ist. Dieser Übelstand äußerte sich

zumal in dem Eindrucke, den er auf die Franzosen hervorbrachte, für welche Herrn Berlioz' Arbeit am Ende doch einzig berechnet war. Uns Deutschen hätte es allerdings oft ein widerwärtiges, schmerzliches Zucken verursacht, die Beifallsausbrüche des Publikums mit anhören zu müssen, welche ohne Zweifel die Rezitative des Herrn Berlioz begleitet haben würden, wenn dieser, seine Bescheidenheit bei Seite stellend, sich ehrgeizigen Inspirationen überlassen hätte; diese Beifallsausbrüche selbst aber wären dem Freischützen im Sinne seiner Pariser Aufführung immerhin zu Statten gekommen, — die Franzosen würden sich dabei belebt, und am Ende unseren Landsmann selbst nicht langweilig gefunden haben. Die entgegengesetzte Wirkung war aber das Resultat; für das, was sie dem wahren, frischen Aussehen der romantischen Oper raubten, gaben diese Rezitative keinen Ersatz, und trugen im vollen Maaße das Ihrige dazu bei, das Publikum zur Verzweiflung zu bringen, indem sie ihm die schrecklichste aller Qualen, gränzenloses Ennui bereiteten.

Die Art, wie die Rezitative gesungen wurden, vermehrte um einen nicht geringen Theil die auf ihnen lastende Schuld; alle Sänger glaubten, Norma oder Moses vortragen zu müssen; überall brachten sie Portamento's, Zitternüancen und dergleichen edle Sachen an.

Am peinlichsten trat dieß in den Scenen der beiden Mädchen, Agathe und Annchen, hervor. Agathe, die sich durchgehends einbildete Donizetti's „Favorite" mit der gemordeten Unschuld zu sein, weinte deßhalb ohne Unterlaß, blickte düster vor sich hin und schreckte mitunter einmal auf; man hatte ihr dazu ein (jedenfalls Original-) böhmisches Bauernkostüm von lauter Atlas und Spitzen angelegt, wogegen Annchen in einem koketten Ballanzuge erschien. Annchen schien einen dunklen Begriff davon zu haben, daß sie einen heiteren Charakter repräsentiren solle; naive Heiterkeit ist aber den französischen Damen so unbekannt, wie den unseren Koketterie. Das thörichtste

Annchen, das wir auf deutschen Theatern sehen, faßt, wenn sie singt: „Kommt ein schlanker Bursch gegangen", die beiden Enden der Schürze und tänzelt auf Agathe zu; sie nickt mit dem Kopfe, wo es sich hingehört, und schlägt die Augen nieder, wo es erfordert wird. Dieß war dem Pariser Annchen aber rein unmöglich; sie zog dagegen vor, vom Anfang bis zum Ende auf einem Flecke stehen zu bleiben und nach der Loge der „Lions" zu kokettiren, womit sie der Charakterisirung des deutschen Mädchens vollkommenes Genüge zu leisten überzeugt war. Die Franzosen fanden dabei nichts Besonderes; — ich auch nicht. —

Die Scene, wo das heillose Statut, welches den Sängern der Pariser Oper zu sprechen verbietet, seinen widerwärtigsten Einfluß äußerte, war aber die Wolfsschluchts-Scene; Alles was Weber in diesem Melodrama Kaspar und Max sprechen läßt, mußte hier natürlich gesungen werden, und dadurch eine Dehnung entstehen, die nicht zu ertragen war. Besonders fanden sich die Franzosen darüber empört; ihnen war diese ganze „Höllenküche", wie sie es nannten, ein unbegreiflich albernes Ding; eine so unerhörte Zeit dabei aber noch verschwenden zu sehen, überstieg ihre Geduld. Hätten sie irgend noch etwas Lärmen oder amüsante Erscheinungen dabei gehabt, hätte anstatt der langweiligen Todtenköpfe eine Kette von Teufelchen und Sylphiden den Kreis gebildet, — hätte, anstatt daß die faule Eule ihre Flügel hob, eine üppige Tänzerin Röckchen und Beinchen fliegen lassen, oder hätten zum mindesten vorurtheilsfreie Nonnen sich mit der Verführung des phlegmatischen jungen Jägers abgegeben, so würden die Pariser am Ende doch gewußt haben, woran sie wären. So aber ereignete sich von alle dem nichts, und selbst Kaspar, dem doch hauptsächlich nur an seinem Kugelgießen hätte gelegen sein sollen, empfand bei dem außerordentlichen Mangel an Erscheinungen eine peinliche Ungeduld. Mir ging es nicht besser; denn als ich die verdrießliche Disposition des Publikums um mich her gewahrte, flehte ich im Stil-

len alle Heiligen an, daß sie den Theatermeister bewegen möchten, irgend einige seiner Fertigkeiten zu produziren.

Kaspar und ich hatten daher mit unverholener Freude gewahrt, daß nach dem Guß der *ersten* Kugel aus einem der Gebüsche ein unversehenes Geräusch hervorbrach, mit Blitzesschnelle verschwand, leider aber einen sehr unangenehmen Geruch hinterließ. Dieser Anfang war immerhin geeignet Hoffnungen zu erwecken, die jedoch bei der *zweiten* Kugel unerfüllt blieben. Erwartungsvoll rief daher Kaspar die *dritte* Kugel aus; ich theilte seine Spannung, — als abermals nichts geschah; wir schämten uns dieser Unthätigkeit Samiel's, und verbargen unsere Gesichter. Die *vierte* Kugel mußte aber gegossen werden, und zu unserer großen Befriedigung sahen wir außer zwei Fledermäusen, die sich über dem Kreise bewegten, mehrere Irrlichter in der Luft tanzen, welche leider durch ihre große Zudringlichkeit den melancholischen Max in Verlegenheit setzten. Die *fünfte* Kugel ward somit unter glänzenden Aussichten gegossen, denn jetzt oder niemals mußte die *wilde Jagd* erscheinen. In der That, sie ließ nicht warten: — auf einem Berge, sechs Schuh über den Häuptern der beiden Jäger, ließen sich vier nackte Knaben, mystisch erleuchtet, erblicken; sie trugen Bogen und Pfeile, weßhalb sie denn allgemein für Amoretten gehalten wurden; sie machten einige Gesten, wie beim Kankantanze, und eilten in die Coulissen. Ungefähr dasselbe thaten ein Löwe, ein Wolf und ein Bär, sowie vier andere Knaben, die ebenfalls nackt und mit Bogen und Pfeilen den Weg der wilden Jagd dahin zogen. —

Wie erschütternd nun auch diese Erscheinungen gewirkt hatten, so hätten Kaspar und ich doch gewünscht, daß nach der *sechsten* Kugel diese Erschütterung fortgesetzt werde; hier hielt aber der Theatermeister eine weise Pause für angemessen, wahrscheinlich um die geängsteten Damen in den Logen sich etwas erholen zu lassen. Als ich erblickte, was nach der *siebenten* Kugel vorging, sah ich ein, daß diese

Pause eine Vorbereitungspause gewesen war, denn ohne sie hätte das nunmehr Folgende unmöglich den berechneten, unheimlichen Effekt hervorbringen können. Auf der Brücke, die über den Wasserfall führte, erschienen nämlich drei Männer mit auffallend schwarzen Mänteln; desgleichen geschah im Vordergrunde, und gerade wo Max stand. Dieser mußte die Gäste jedenfalls für Leichenbitter halten, denn ihr Erscheinen machte einen so verdrießlichen Eindruck auf ihn, daß er nicht umhin konnte, der Länge nach auf den Boden zu stürzen. Somit endigten die Schrecken der Wolfsschlucht *).

Ich sehe, daß ich wiederum in die Aufzählung von Details gerathen bin; um mir ein= für allemal den verlockenden Weg dazu abzuschneiden, nehme ich mir daher vor, über die Aufführung des Pariser Freischützen gar nichts mehr zu sagen, sondern mich bloß noch mit dem Publikum und seinem Urtheile über unser Nationalwerk zu befassen.

Die Pariser sind im Durchschnitt gewöhnt, die Aufführungen der großen Oper für untadelhaft anzusehen, denn sie kennen keine Anstalt, wo sie eine Oper besser gegeben sehen könnten; somit konnten sie auch keiner anderen Meinung sein, als daß sie selbst den „Freischütz" vollkommen gut und jedenfalls besser, als auf irgend einem Theater Deutschlands, vorgestellt gesehen hätten. Alles, was ihnen daher an diesem Freischützen langweilig und albern vorkam, haben sie keineswegs Lust auf Kosten der Darsteller zu setzen, sondern sie sind zu der Überzeugung gekommen, daß das, was für Deutsche ein Meisterwerk sein kann, für *sie* im Ganzen eine Pfuscherei sei. In dieser Meinung bestätigte sie vor allen Dingen die Erinnerung an „Robin

*) Es ist leicht einzusehen, daß der Verfasser damals den Charakter der Pariser Großen Oper misverstand, welchem gemäß diese es unter ihrer Würde hält, sich mit dem zu befassen, was sie „Féeries" nennt, und in die Boulevard=Theater verweist. Ich habe an dieser Sprödigkeit bei Gelegenheit der Aufführung des „Tannhäuser" nicht minder gelitten, als dießmal der Freischütz es sich gefallen lassen mußte. D. H.

des bois“: diese Bearbeitung des Freischützen hatte, wie ich bereits zur Genüge erwähnt, unerhörtes Glück gemacht, und da dem Originalwerke diese Ehre nicht gleichfalls zu Theil wurde, so ist natürlich Alles der Meinung, daß die Umarbeitung unverhältnißmäßig besser sei. In der That hatte diese den Vorzug, daß darin die entsetzlich langen Rezitative des Herrn Berlioz dem Effekte der Weber'schen Musikstücke nicht entgegen wirkten, und außerdem war der Verfasser des „Robin des bois“ so glücklich gewesen, Logik in die Handlung des Drama's zu bringen.

Mit dieser Logik hat es eine wunderbare Bewandtniß. Wie die Franzosen ihre Sprache nach den strengsten Regeln der Logik eingerichtet haben, so verlangen sie auch die Beobachtung derselben bei Allem, was in dieser Sprache gesprochen wird. Ich habe Franzosen gehört, denen im Übrigen selbst die Aufführung des Freischützen großes Vergnügen gemacht hatte, die aber immer auf den einen Punkt des Misvergnügens zurückkamen, es sei keine Logik darin. Mir war es wirklich in meinem Leben nicht eingefallen, im Freischützen logische Forschungen anzustellen, und frug deßhalb, was man denn eigentlich bei dieser Gelegenheit darunter verstände? Ich erfuhr denn, daß den logischen Gemüthern der Franzosen besonders die Zahl der Teufelskugeln ein großes Ärgerniß gab. Warum, — so meinten sie, — sieben Kugeln? Warum dieser unerhörte Luxus? Hatte man nicht mit drei genug? Drei macht eine Zahl, die unter allen Umständen gut zu übersehen und zu verwenden ist. Wie ist es möglich, in einem kurzen Akte die zweckmäßige Verwendung von sieben Kugeln zu bewerkstelligen? Es bedürfte wenigstens fünf ganzer Akte, um Gelegenheit zu haben, dieß Problem mit Klarheit zu lösen, trotzdem man selbst dann immer noch auf die Schwierigkeit stoßen müßte, in einem Akte mehrere Kugeln verbrauchen zu lassen. Denn in Wahrheit — das glaubte man einsehen zu müssen — mit solchen Teufelskugeln umzugehen, sei kein

Spaß; wie muß es daher nicht aller gesunden Vernunft zuwider sein, wenn zwei Jägerburschen mit so schreiendem Leichtsinn, und so ganz ohne Grund und Ursache, sechs solcher Kugeln an einem schönen Morgen verprassen, da sie noch dazu wissen mußten, daß es mit der siebenten eine unangenehme Bewandtniß habe?

Ingleichem äußerte man sich über die Katastrophe mit unverhaltenem Unwillen. „Wie ist es denkbar", — warf man ein, — „daß ein Schuß, der auf eine Taube abgeschossen wird, zugleich noch eine Braut scheinbar und einen nichtsnützigen Jäger in Wirklichkeit tödten kann? Wir geben zu, daß es eine Möglichkeit sei, ein Schuß könne eine Taube' fehlen und einen Menschen treffen, — dergleichen Unglücksfälle kommen leider vor! — Wie aber eine Braut und alle Anwesenden fünf volle Minuten über des Glaubens sein können, sie sei ebenfalls getroffen, — das übersteigt alle Denkbarkeit! Zudem ist dieser Schuß ohne alle dramatische Wahrheit: — wie viel logischer ist es nicht gedacht, wenn der junge Jäger aus Verzweiflung über einen Fehlschuß sich die letzte der Teufelskugeln durch den Kopf jagen will, — die Braut kommt dazu, und will ihm das Pistol wegreißen, — dieses geht aber dabei los, die Kugel fliegt über den Jäger hinaus — Dank dem Eingreifen der Braut — und streckt den in regelrechter Schußlinie hinter ihm placirten gottlosen Kameraden nieder? Darin wäre dann doch Logik!"

Mir wirbelte der Kopf: — an dergleichen ausgemachte Wahrheiten hatte ich noch nie gedacht, und den Freischützen in seiner Unlogik immer so hingenommen, wie er gerade war. — Da sieht man also, was die Franzosen für außerordentliche Köpfe sind! Sie sehen den Freischützen ein einziges Mal, und wissen sogleich zu beweisen, daß wir Deutschen fünf und zwanzig Jahre in einem gräßlichen Irrwahn über dessen Logik geschmachtet haben! Wir Unglücklichen, die wir von jeher glaubten, ein Schuß, Abends um sieben Uhr nach einem Bergadler abgeschossen, könne Ursache sein, daß eine halbe Meile da-

von ab in einem Jagdschlosse das Bild eines Urgroßvaters von der Wand fällt!

Logik ist die verzehrende Passion der Franzosen, und so richten sie denn auch überall ihr Urtheil darnach ein. Keine der einander noch so widerstreitenden Kritiken der Journale ermangelt bei dieser Gelegenheit, sich auf die logischesten Schlüsse zu begründen, so schwer die Beweisführung für ihre Meinungen auch oft sein müßte, da z. B. das eine Blatt behauptet, der Freischütz sei grau, das andere, er sei unverkennbar grün. Am besten hat es Herr Berlioz im Journal des débats eingerichtet; in seinem Artikel über den „Freischütz" versäumt er nämlich nicht, einige schöne Worte über Weber und dessen Meisterwerk selbst zu sagen, welche besonders dadurch viel Weihe erhalten, daß er in eben den schönen Worten auch über die Aufführung spricht. Dieß ist im Übrigen natürlich, denn wir wissen, daß der Berichterstatter selbst die musikalische mise en scène besorgt hatte; er war somit verbunden, den Darstellern des Freischützen ein Kompliment für die Mühe zu machen, die sie sich unter seiner Leitung mit dem Einstudiren dieser für sie so widerwärtigen Oper gegeben hatten. Seine wahre Bescheidenheit legt Herr Berlioz aber dadurch an den Tag, daß er in diesem seinem Artikel mit keinem Worte des Werthes seiner Rezitative gedenkt. Alle Welt war darüber gerührt, als in einer nächsten Nummer desselben Journals Herrn Berlioz' Mitarbeiter, Jules Janin, die freundschaftliche Mühe übernahm, ebenfalls die Aufführung des Freischützen zu besprechen, dabei aber Gelegenheit findet, einzig und allein über die Rezitative seines Freundes und Journal-Verwandten ein kühnes, preisendes Wort zu sprechen. Es gab Niemand, der diese Übereinkunft der beiden Collegen nicht nach allen Regeln der Pariser Logik für vernunftgemäß hielt.

Andere Journale verfahren nach ihren verschiedenen speziell-logischen Rücksichten wiederum anders; diejenigen, welche gegen die Direktion der großen Oper in Opposition stehen, können natürlich nicht umhin,

ein klareres Urtheil über die mislungene Aufführung auszusprechen, welches sie aber dadurch noch weit kräftiger wirken zu lassen suchen, daß sie zu gleicher Zeit auch an unserem Freischützen selbst kein gutes Haar lassen.

Am logischesten jedoch läßt sich der Charivari in seinem Artikel aus: — der Verfasser desselben wünscht nämlich der Direktion der großen Oper Glück, dem Meisterwerke deutscher Kunst ein Asyl gegeben zu haben, nachdem dieses Werk von den eigenen Landsleuten seines Schöpfers verkannt, und von seinem vaterländischen Boden verbannt sei.

Da ich an diese Stelle komme, reißt mir endlich die Geduld. Ich habe bis jetzt gelacht, und hatte gegründete Ursache, auch über den Artikel des Charivari dasselbe zu thun; es giebt aber einige Punkte, wo endlich das Lachen aufhört, wenn auch noch so viel Stoff dazu vorhanden bleibt. Soll ich Euch sagen, meine deutschen Landsleute, was mich bestimmt hat, über den letztgenannten Artikel nicht zu lachen, so sollt Ihr erfahren, daß es der Ärger ist, mich in der Unmöglichkeit zu sehen, in der großen Hauptstadt des außerordentlich freien Frankreichs für eine kräftige Erwiderung jener stupiden Schmähung, sowie überhaupt für eine Darlegung der Mängel des Pariser Freischützen die Aufnahme in irgend ein Journal zu erhalten! — Die Franzosen gestatten sich nämlich Widerlegungen und Angriffe nur zwischen Parteien; dann machen sie sich kein Gewissen daraus, sich gegenseitig sogar den letzten Funken von Ehre, von Verstand abzusprechen. Die ruhigste und vernünftigste Erklärung oder Aufklärung aber, sobald sie an alle Parteien gerichtet ist, darf nun und nimmermehr zu ihren Augen gelangen. Sie lügen sich in solchen Fällen gegenseitig vor, was sie wissen und was sie nicht wissen, bedienen sich dabei ihrer abgeschmackten Logik, und sind stolz darauf, von allen Dingen der Welt nichts zu wissen, als was sie gerade wollen.

Es ist nicht anders. Diesen spirituellen Franzosen fehlt nicht nur die Fähigkeit, sondern entschieden auch der Wille, sei es nur einmal der Neugierde wegen, die Gränzen ihrer hergebrachten Begriffe über Gutes und Schönes zu überschreiten. Ich sage damit natürlich nichts Neues, denn es ist über sie nichts Neues zu sagen, da sie, trotz ihrer mit jedem Jahre wechselnden Mode, doch niemals neu werden können. Ich muß aber das Oftgesagte zu neuer Beherzigung anführen, weil sich seit einiger Zeit bei uns die Idee gebildet hatte, daß zwischen Deutschen und Franzosen, zumal im Kunstgeschmacke, eine Annäherung stattfinde. Diese Vorstellung ist unter uns jedenfalls dadurch entstanden, daß wir erfuhren, die Franzosen übersetzten den „Goethe", und spielten meisterhaft die Beethoven'schen Symphonien. Beides hat stattgefunden und findet statt; es ist wahr: ich habe Euch heute aber auch gemeldet, daß sie den Freischützen gegeben haben. So viel dieser zur Annäherung der beiden Nationen gethan hat, haben Goethe und Beethoven ebenfalls gethan; — mehr aber nicht, und dieß ist weniger als wenig, denn der „Freischütz" hat namentlich dazu beigetragen, die Franzosen neuerdings von den Deutschen zu entfernen.

Hierüber dürfen wir uns keine Illusionen machen; in vielen Punkten werden uns die Franzosen immer fremd bleiben, wenn sie sonst auch gleiche Fracks und Kravatten mit uns tragen.

Wenn wir aus tausend Gründen, die wir dazu haben können, uns ihnen nähern wollen, so sind wir genöthigt, ein gutes Stück unserer besten Eigenthümlichkeiten von uns zu werfen: es ist darin nicht möglich die Franzosen zu betrügen, und sie durch Äußerlichkeiten glauben zu machen, wir machten z. B. französische Musik, wenn nicht die ganze innere Empfindung nach dem gemodelt ist, was sie ihre Logik nennen. Es ist dieß ein schweres Stück Arbeit, und Jemand, der aus Erfahrung spricht, kann versichern, daß eine doppelt starke Dosis von National-Bewußtsein und Patriotismus dazu gehört, um unter allen französischen Zumuthungen seinen Kern unangenagt

zu erhalten. Keine größere Freude ist daher aber auch zu empfinden, als wenn es Einem mitunter gelingt, die Franzosen mitsammt ihrer außerordentlichen Logik hinter das Licht zu führen; dieß ist aber nichts Leichtes, denn sie sind wachsam wie Keine, und ihre Douanen sind gehalten, mit außerordentlicher Strenge allem Ausländischen die Einfuhr zu wehren; wenigstens ist der Eingangszoll sehr hoch, und es kostet Mühe, ihn zu erschwingen.

Wie sind wir Deutsche dagegen doch überehrlich und gutmüthig, wenn wir in den gepriesenen Meisterstücken unseres Nachbarvolkes mit so emsiger Behaglichkeit nach irgend schmackhaften Brocken suchen, ja selbst das Unschmackhafte daraus als etwas seltsam Ausländisches annehmen, und es in die Apotheke tragen, um davon Heilmittel machen zu lassen, die unseren, vom vielen Sitzen verdorbenen, Unterleib kuriren sollen! Ihr bedenkt nicht, daß diese Mittel höchstens gegen Wanzen und Flöhe gut sein können, und der Pariser kennt seine eigenen Waaren so gut, daß er ihnen nicht einmal diese Kraft zutraut, woher es denn kommt, daß so ungeheuer viel Ungeziefer in Frankreichs glorreicher Hauptstadt wuchert.

O, wie seid Ihr gütig und gefällig gegen alle die Erbärmlichkeiten, die selbst die Franzosen degoutiren! Wisset Ihr, daß Ihr durch diese Engelstugend diesem lachlustigen Volke noch überdieß zum Gespött werdet? Wisset Ihr, was sie erzählen, um Euch vor den Augen der Pariser Welt lächerlich zu machen? — Sie erzählen, daß Einer von ihnen im April oder Mai dieses Jahres das Hoftheater von Berlin oder Wien besucht, und daß man darin „Fra Diavolo" oder „Zampa" gegeben habe. Jeder Franzose, der dieß hört, schließt, vermöge seiner Logik, daß Ihr das abgeschmackteste Volk auf Erden seid, und vergeht vor Lachen.

Ich habe ein solches Gelächter letzthin mit angehört; weil ich gerade schon über andere Dinge zu viel gelacht hatte, stimmte ich dießmal nicht mit ein, sondern ballte meine Fäuste, und that einen

Schwur. Wem es nicht gleichgültig ist zu wissen, was ich bei dieser Gelegenheit schwur, der soll es mit der Zeit erfahren; wäre ich mehr, als ich bin, wäre ich einer jener Glücklichen, von denen Schiller in seinen Hexametern singt, so solltet Ihr schon jetzt erfahren, was ich mir schwur, als die Franzosen über unsere Pietät gegen Zampa und Fra Diavolo lachten.

Was? — Wir, das begabteste Volk, unter denen Gott einen Mozart und Beethoven entstehen ließ, sollten dazu gemacht sein, das Gespött der Pariser Salons abzugeben? — In der That, wir dienen ihnen jetzt dazu, und verdienen es; der flachste Kopf vom Boulevard des Italiens hat das Recht über uns zu lachen, denn wir treiben es darnach. — Ich mache uns keinen Vorwurf daraus, daß wir die Vorzüge der französischen Kunst zu erkennen fähig sind, denn dieser einzige Umstand schon ist es, der uns himmelhoch über die Franzosen erhebt; wir sind glücklich zu schätzen, daß wir im Stande sind, Alles, was uns das Ausland bietet, bis auf das letzte Theilchen seines Werthes zu würdigen; — es ist dieß eine außerordentliche Gabe, mit der uns Deutsche der allgütige Himmel beschenkte, denn ohne sie hätte kein Universalgenie, wie Mozart, unter uns erschaffen werden können, und durch sie sind wir fähig, Jedem, der sich über uns lustig macht, sein Gespött zu vergeben. Bei alle dem ist es aber in der Natur hergebracht, daß es Zeiten des Krieges wie des Friedens giebt; wollt Ihr daher einmal in Kriegszeiten an den Franzosen Rache nehmen, so könntet Ihr sie nicht empfindlicher bestrafen, als wenn Ihr ihnen die Emissäre ihres heiligen Geistes, „Fra Diavolo" „Zampa" „den treuen Schäfer" — und was für christliche Namen sie alle tragen mögen*), eines schönen Tages mit Extrapost zurückschicktet. Seid sicher,

*) Armer Freund, wie ereiferst du dich gegen diese „christlichen" Namen! Hättest du noch unsere Zeit erlebt, ja die neue große Zeit der Besiegung Frankreichs, was würdest du von uns sagen, wenn du säbest, welche Namen die dir verhaßten Emissäre jetzt erst führen! D. H.

sollten die Franzosen gezwungen sein, den Predigten dieser begeisterten Lehrer wieder zuzuhören, so stürben sie vor Langeweile, denn vor allen Dingen sind die Franzosen ein geistreiches Volk, und hassen nichts mit so glühender Erbitterung, als das Ennui.

Dieß, meine deutschen Landsleute, wäre eine schöne und wohlverdiente Strafe für die Mishandlungen, die hier unser lieber, lieber „Freischütz" erlitt; solltet Ihr ihn wirklich von Eurem Boden verbannt haben, wie es uns der Charivari mit so vollkommener Gewißheit versichert, so lasset ihn ja schnell wieder zurückkommen, denn Ihr habt manche schlechte Waare dagegen auszutauschen, für die Euch dennoch die Franzosen freudig Euren Freischützen wieder herausgeben werden.

# Bericht
# über eine neue Pariſer Oper.

(„La Reine de Chypre“ von Halévy.)

Welch' eine wichtige Bewandtniß hat es doch mit solch' einer großen französischen Oper! Ihre erste Aufführung auf der Pariser Bühne ist ein Ereigniß von unberechenbarer Bedeutung: Leidenschaft, Eifersucht, Enthusiasmus, Neugierde, Spekulation, Kunst- und Handelssinn, Alles erregt sich daran, glimmt, lodert, sprüht, gähnt, lacht, weint, berechnet, hofft und fürchtet! Lassen wir den Dichter, den Komponisten, den Dekorationsmaler, den Maschinisten, den Balletmeister, die Tänzer, die Sänger, ja sogar das Publikum selbst noch ganz bei Seite, so können wir doch nicht umhin, geradezu auf den Direktor zu stoßen: — was ist dieser Abend der ersten Aufführung nicht für ihn! Er hat 40,000 Franken baares Geld an die Ausstattung dieser Oper verwenden müssen, — somit ist er billiger Weise nun gespannt zu erfahren, was er dafür gewinnen, oder ob er auch seinen Einsatz sogar verlieren wird? Hat er in seinem Leben nie die böse Gewohnheit gehabt, seine Nägel zu kauen, so ist er menschlicher Rücksichten halber zu entschuldigen, wenn er heute in der dritten Scene des vierten Aktes plötzlich und unbewußt in dieselbe verfällt. — Wer ist jener Mann mit dem schwarzen Haare und geschäftig umherstreifenden Blicke? Er ist voller Angst und voller Begeisterung zu gleicher Zeit, späht in seines Nachbars Mienen dem Eindrucke der letzten Arie nach, und preist ihm in demselben Augenblicke das herrliche Thema derselben an:

— das ist niemand anders als der Musikverleger, der bereits im Voraus dem Komponisten 30,000 Franken für die neue Partitur bezahlt hat. — Seht Ihr dort den jungen Musiker, mit bleicher Miene und verzehrendem Ausdruck der Augen? Mit besorgter Hast hört er der Aufführung zu, verschlingt gierig den Erfolg jedes einzelnen Stückes: ist das Enthusiasmus oder Eifersucht? Ach, es ist die Sorge für das tägliche Brod: — denn wenn die neue Oper Glück macht, hat er zu hoffen, daß jener Verleger bei ihm „Phantasien" und „Airs variés" über „Lieblingsmelodien" derselben bestellt. — Ganz im obersten Range, jener Mann mit prüfend ausgestrecktem Ohre hat das Amt, populäre Stückchen den zahllosen Drehorgeln der Hauptstadt einzustudiren: — er notirt sich soeben die Arie des sterbenden Königs. — Dort seht ihr die Abgeordneten oder Bevollmächtigten der Provinzialtheater-Direktoren: mit leidenschaftlicher Spannung studiren sie die Ausstattung des großen Festzuges und das Verhältniß der Stärke der bezahlten Klatscher zu der der dilettirenden Enthusiasten.

Ganz in weiter Nebelferne, im romantischen Halbdunkel von Eichenhainen und italienischen Kellern, erschaut mein vaterlandsehnsüchtiger Blick ernste, wichtig rechnende Männer in schwarzen Fräcken und braunen Überröcken: — wer sind sie, die so emsig die Ferngläser an die matt gewordenen Augen setzen? Klagen sie nicht soeben über die Langsamkeit des deutschen Bundes und der französischen Regierung, welche bis jetzt noch versäumten, Eisenbahnen von allen Punkten Deutschlands bis vor das Parterre der großen Oper in Paris anzulegen, um ihnen sogleich und augenblicklich zu dem zu verhelfen, was ihnen Heil und Segen bringt, das ist: nagelneue Pariser Opern? — O, ich kenne Euch! In der Schnelligkeit zähle ich Eurer zwei und fünfzig: Ihr seid deutsche Theater-Direktoren! —

Seid gepriesen, Ihr Herrlichen! Ihr habt mich wieder in mein geliebtes Vaterland versetzt, und dieß an einem Abende, in einer Umgebung, vor einem Schauplatze, die über tausend Meilen von ihm

entfernt liegen, so weit, so weit, — daß mich schon die Angst einer ewigen Trennung von ihm befiel! Ihr aber, o! Ihr seid die Ebener der ganzen Welt! Ihr räumt Felsen aus dem Wege, um unseren Professoren Pariser Vaudevilles vorzuführen! Ihr trocknet den freien deutschen Rhein aus, um ein „Glas Wasser" aus Frankreich kommen zu lassen! Gewiß, Ihr werdet noch Eisenbahnen anlegen, um Euch die großen Pariser Opern mit ihren ganzen Festzügen, fliegenden Tänzern, Schlössern und Maschinen auf einem Zuge in den Theaterschuppen fahren zu lassen! — Was! Und wir Deutsche wären nicht unternehmend? — —

Solches und Ähnliches kam mir letzthin Alles zu Gesicht und zu Sinne, als ich der ersten Aufführung der „Königin von Cypern" beiwohnte. Wunderbar! Ich hörte französische Verse und französische Musik, — ich sah venetianische Dolche und Spione des Rathes der Zehn, ich athmete die üppige Luft Cyperns und glaubte seinen heißen Wein zu trinken, — und zwischen dem Allen durch konnte ich doch nicht den Anblick des wohlgenährten, grinsenden Gesichtes eines jener Zweiundfünfzig los werden! War dieß nun das äußerst glänzend schwarz gewichste Haar dieses Gespenstes, welches meine Augen unwillkürlich anzog, oder war dieß der triumphirende Ausdruck seiner Mienen, mit welchem er mir zuzurufen schien: „Ich werde doch wieder der Erste sein, der diese Oper in Deutschland giebt!"? — Es war eine entsetzliche Vision, und ich bin ihrer auch jetzt noch nicht ganz los geworden, jetzt, wo ich zur Feder greife, um kühl und nüchtern meine Ansicht über Halévy's neue Oper niederzuschreiben. Um mich von ihrem Einflusse ganz zu befreien, halte ich es daher für das Beste, geradezu auf jenes Gespenst mit dem glänzend schwarz gewichsten Haare loszugehen, und ein ernstes Wort mit ihm zu sprechen. — Warum, du Gespenst, lässest du ehrlichen Leuten keine Ruhe, wenn sie in der Pariser großen Oper der ersten Aufführung eines neuen Werkes beiwohnen? Warum erscheinst du mir an der Spitze jener Zweiundfünfzig, und versetzest mich mit einem Male aus Cypern

in die erste beste deutsche Handelsstadt!? — Weil ich ein Deutscher bin? — Franzosen würden allerdings nicht an dich glauben! Das genügt mir aber nicht. Hebe dich hinweg und lasse dich nicht wieder in der Oper sehen! Was geht sie dich und deinesgleichen an? Wie hat es dich und deinesgleichen zu kümmern, was die Pariser sich von ihren Landsleuten vordichten, spielen, singen und komponiren lassen? — Da ziehst du ein kläglich ernstes Gesicht, als wolltest du mir betheuern, daß du mit deinem ganzen stolzen Gefolge in Sammet und Seide verkümmern und verhungern müßtest, wenn man dich darauf beschränken wollte, was dir deine Landsleute dichten und komponiren. — Wie? Als so arm wagst du deine Landsleute anzuklagen? Laß sehen! Warum giebst du keine neuen deutschen Opern? — „Weil sie langweilig sind." — Warum langweilig? — „Weil unsere besten Komponisten nie andere als schlechte Texte erhalten können." — Da treffe ich denn endlich auf den rechten Punkt; — ich lasse mein Gespenst fahren, und verweile bei dem Kapitel der „schlechten Operntexte", welches in Wahrheit ein ernstes und betrübendes Kapitel ist, ein Kapitel der Noth und des Kummers von Hunderten.

Ein nicht verdienstloser deutscher Komponist, Herr D., begegnete mir letzthin und klagte mir seine große Textnoth; er hatte es sich Geld kosten lassen wollen, und deßhalb Preise ausgesetzt für einen guten deutschen Operntext: vor Kurzem hatte er nun deren eine ziemliche Anzahl erhalten, — mit Schaudern las er einen nach dem anderen durch, trostlos legte er sie wieder hin. — Ein anderer Musiker kommt aus Deutschland eigens hierher, um durch Geld und diplomatische Unterhandlungen seines Hofes nur zu einem französischen Texte zu gelangen, den er übersetzen lassen und für Deutschland komponiren möchte. — Von München aus höre ich aber, daß der Kapellmeister Lachner endlich dahin gekommen sei, mit einer Oper Glück zu machen, weil das dortige Hoftheater 1500 Franken nicht gescheut habe, um ihm von Mr. de Saint-Georges ein Textbuch anfertigen zu lassen. Nun bei Gott! Ihr Herren Dichter und Textschreiber, offener kann Eure

Schwäche nicht eingestanden werden! Und doch, seht nur die Sache deutlich an! Ist es denn etwas so unendlich Schwieriges, einen guten Operntext zu schreiben? Laßt Euch einen Rath geben, wie die Sache ganz einfach zu machen ist. Vor Allem habt Poesie in Euch und das Herz auf dem rechten Flecke: da Ihr nun so unendlich viel in alten und in neuen Büchern leset, so kann es dann ja gar nicht anders kommen, als daß Ihr bei dieser oder jener Geschichte oder Sache mit Eurem ganzen Herzen haften bleibt, — daß Ihr nicht weiter gehen könnt, daß Ihr plötzlich wundervolle, leidenschaftliche Gestalten vor Euch sich bewegen seht, ihre Pulse schlagen fühlt, und ihre jauchzenden Hymnen und wehmüthigen Klagen vernehmt. Seid Ihr nun so weit, so werdet Ihr ja gar nicht mehr anders können, als schnell mit der Feder ein glühendes Drama aufzuzeichnen, das aller Menschen Brust erschüttern und hoch erregen muß; ein solches Drama braucht Ihr dann nur einem jener kunstgeübten, gefühlvollen Musiker zu übergeben, deren Deutschland jederzeit so viele aufzuweisen hat: den wird Euer Drama zunächst begeistern, und was er in dieser Begeisterung mit Euch in Gemeinschaft erschafft, wird die schönste Oper der Welt sein.

Dazu ist nun aber allerdings die Gabe der Poesie und das tiefste, zarteste Gefühl von Nöthen; sollte es daher Leute unter Euch geben, die sich mit diesen vortrefflichen Sachen nichts zu schaffen machten, so werden sie doch zum Allerwenigsten Geschick haben, denn Geschick ist zum Handwerk des Schusters und des Riemers unerläßlich, und somit auch zu dem des Operntextmachers. Habt Ihr nun Geschick, so leset Zeitungen, Romane, Bücher, vor Allem das große Buch der Geschichte: was gilt es, ohne lange zu suchen, findet Ihr irgendwo eine halbe oder eine ganze Seite, die Euch ein seltsames Ereigniß erzählt, das Ihr zuvor noch nicht kanntet, oder das Ihr noch nicht erlebt hattet? Über dieß Ereigniß denket sodann etwas nach, macht drei oder selbst fünf große Striche hindurch, die Ihr nach Belieben Akte nennen könnt, gebt jedem dieser Akte ein

gemessenes Theil der Handlung, macht diese interessant, — (und es ist ja nichts leichter wie dieß!) — hier laßt plötzlich eine Heirath auseinandergehen, — dort den Geliebten sein Mädchen entführen, — hier schlagt einen jungen Cavalier halb todt, dort laßt eine Senatorstochter zur Königin krönen, und endlich werft den Intriguanten zum Fenster hinaus; — als Verzierungen bringt goldene Giftbecher, heimliche Tapetenthüren, versteckte Spione und dergleichen unterhaltende Dinge an, — so werdet Ihr, ehe man eine Hand umdreht, einen Operntext haben, der gerade so gut ist als alle die, um derenwillen deutsche Musiker Pariser Textmacher belagern, und vor Allem — gerade so vortrefflich als der Text der „Königin von Cypern".

Solltet Ihr nun aber unglücklicher Weise auch nicht einmal Geschick besitzen, nun! so macht, was Ihr wollt, — schreibt Kritiken, raucht Cigarren, und legt Euch Abends zu Bett; — nur schreibt unseren bedauernswürdigen Komponisten keine Opernbücher; denn so klug Ihr sonst seid, so seid Ihr doch in einem entsetzlichen Irrthume, was dieses Gewerbe betrifft. Ihr bildet Euch nämlich ein, sobald Ihr einen Operntext schreiben wollt, müsse Euch irgend etwas Außerordentliches einfallen: da müßten, — so glaubt Ihr, — statt der Menschen lauter Wolken und Blumen erscheinen, oder — kommt Euch nun schon gar nichts Anderes zu Sinn als Menschen, nämlich Barone, Offiziere, Ritter, Spitzbuben und Gräfinnen, so müßten diese sich wenigstens alle wie Wolken oder Blumen gebärden, denn sonst sei es nicht möglich, sie singen zu lassen. Eure Hauptfrage bleibt daher, alle Handlung zu entfernen, zum Mindesten die Personen niemals handeln zu lassen, wenn sie einmal in das Singen gebracht worden sind: denn für die Musik muß Alles lyrisch, außerordentlich lyrisch, fast nichts sagend sein: — dann nur, glaubt Ihr, könne der Musiker mit gehöriger Salbung seine Melodien und Modulationen in's Werk setzen! Und ist es durchaus unmöglich, drei Stunden lang alle Handlung zu übergehen, so ersetzt Ihr kein anderes Rettungsmittel, als die Leute auf gut Deutsch sich endlich in Prosa sagen zu

lassen, daß der Eine den Anderen todt geschlagen, der Sohn seinen Vater gefunden, die Polizei aber Alle arretirt hat. Nun will es aber noch das Unglück, daß Ihr gewöhnlich auf Süjets verfallt, die zu jenen vortrefflichen lyrischen Ergüssen gar nicht passen wollen; was soll z. B. ein operistischer Lieutenant oder Major sagen und singen, wenn ihn Bauern durchprügeln wollen? Gewiß nichts Anderes als: „Jott's schwere Noth!" — und dieß würde sich in der That auch ganz gut und dramatisch ausnehmen; — statt dessen laßt Ihr ihn aber — Gott weiß was für närrisches Zeug von „Schreckensverhängniß" „Götterschluß" und — wenn irgend ein Frauenzimmer mit in der Nähe ist — von „Liebe" und „Triebe" singen, was gewiß in seinem ganzen Leben noch keinem preußischen Major eingefallen ist.

Wenn Ihr doch wüßtet, wie klug Ihr thätet, Euch scheinbar gar nicht um den Komponisten zu kümmern, sondern Euch nur zu bemühen, Scene für Scene ein gesundes, gefühlvolles Drama zu schreiben! Dadurch würdet Ihr es dem Musiker namentlich auch möglich machen, eine dramatische Musik zu komponiren, was Ihr ihm jetzt hartnäckig verwehrt. — Was die Verse betrifft, so kann man im Allgemeinen wohl annehmen, daß gute besser sind wie schlechte: gar sehr thut Ihr aber Unrecht, wenn Ihr zu viel darauf gebt; denn oft kann der Musiker das, was Ihr am schönsten gereimt habt, gar nicht gebrauchen, sondern fühlt sich, um seiner Musik Fluß und Ausdruck zu geben, genöthigt, Eure kostbarsten Rhythmen zu zerstückeln und Eure feinsten Reime zu vergraben.

Um Euch nun recht deutlich zu zeigen, wie man, selbst ohne die Gabe der Poesie zu besitzen, sondern nur mit einigem Geschick zu Werke gehend, einen Operntext verfertigen kann, der, in die Hände eines talentvollen Komponisten gegeben, allgemein zu interessiren, zu erregen und, in einem gewissen Sinne, auch zu befriedigen im Stande ist, will ich Euch den Text der „Königin von Cypern", verfaßt von Herrn St. Georges, vorführen, und hoffe, daran zu beweisen, daß die Franzosen eben auch keine Tausendkünstler sind.

Im Buche der Geschichte hatte Herr St. Georges gelesen, daß in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts Venedig, in seinen räuberischen Absichten auf die von Königen aus dem französischen Hause Lusignan beherrschte Insel Cypern, sich eines Prinzen dieses Hauses, dessen Thronrecht von seiner Familie bestritten wurde, heuchlerisch annahm, ihm zur Krone verhalf und seinen unheilvollen Einfluß dadurch aufzudringen suchte, daß es ihm Catarina, die Tochter des venetianischen Senators Andreas Cornaro, zum Weibe gab. Bald starb dieser König, und zwar, wie man allgemein vermuthete, an Venedigs Gift; denn in der Nacht seines Todes brachen Verschwörungen aus in der Absicht, der Königswittwe die Regentschaft für ihren kleinen Sohn zu rauben; an Catarina's hartnäckiger Weigerung, der Regierung zu entsagen, sowie an ihrem muthvollen Widerstande scheiterte aber für dießmal Venedigs Plan. — Dieß ist eine entschiedene Staatsaction, — Keiner wird es läugnen. Sehen wir nun, wie diese geschichtliche Notiz von Herrn St. Georges zu einem fünfaktigen lyrischen Drama benutzt wurde.

Der erste Akt spielt in Venedig, im Palaste des Senators Andreas Cornaro; dieser ist im Begriff, seine Tochter Catarina einem französischen Ritter, Herrn Düprez — ich wollte sagen — Gerard de Coucy, zu vermählen. Gerard und Catarina lieben sich, und versichern sich dessen in einem ziemlich langen Duett von Neuem; — der gute Senator freut sich dieser Liebe und segnet sie: — da tritt ein Mann in rothem Gewande mit einer schwarzen Schärpe ein; Cornaro erkennt ihn als Mitglied des Rathes der Zehn, erschrickt und schickt das Brautpaar hinweg. Moncenigo, so heißt der Friedensstörer, macht den Senator damit bekannt, daß es der Beschluß des Rathes sei, Catarina dem Könige von Cypern zu vermählen, und daß Andreas somit nichts Anderes und Schleunigeres zu thun habe, als sein dem französischen Ritter gegebenes Wort zurückzunehmen und in diese königliche Ehe zu willigen, oder, den Befehlen Venedigs ungehorsam, mit dem Tode zu büßen. Er bewilligt dem Senator

eine kurze Bedenkzeit, welche dieser zu kummervollen Betrachtungen verwendet. Während dem beginnt die Hochzeitsfeier; venetianische Herren, sowie französische Ritter — Gerard's Freunde — erscheinen als Gäste; nur der Senator bleibt aus; dafür bekommt aber ein hübscher schlanker Mann Gelegenheit, mit zwei seiner äußerst kurzröckigen Freundinnen ein höchst beliebtes Pas de trois auszuführen, welches jedoch sein Ende findet, als der unglückliche Vater hereintritt und allen Anwesenden bekannt macht, daß die Hochzeit nicht stattfinden werde, und daß er sein, Gerard gegebenes, Wort zurücknähme. Alles ist wie geschlagen; Fragen, Bestürmungen, Klagen, Drohungen wechseln ab: Gerard's Freunde schelten den Senator wortbrüchig, die venetianischen Herren vertheidigen ihn, der getäuschte Bräutigam raset, die bejammernswürdige Braut sinkt in Ohnmacht, und der Vorhang fällt. — Könnt Ihr für einen ersten Akt mehr verlangen? —

Der zweite Akt führt uns in Catarina's Betzimmer, welches jedoch nicht unterläßt durch weit offene Fenster auf den großen Kanal auszugehen; der Mond scheint, und Gondoliere singen. Die trostlose Patriziertochter blättert in einem Gebetbuche und findet darin einige Zeilen ihres Geliebten, welche ihr ansagen, daß er um Mitternacht kommen werde sie zu entführen, worüber sie sich denn außerordentlich freut. Schon harret sie des Ritters, als der gebeugte Vater hereintritt, sich bei der Tochter entschuldigt und sie, seiner und ihrer eigenen Ruhe wegen, zu vermögen sucht, in die Ehe mit Cyperns König zu willigen: so sehr er ihr das Gute dieser Partie anpreist, so wenig vermag er jedoch sie nach seinem Wunsche zu stimmen, und er verläßt sie mit trauerndem Herzen. Kaum sieht sich aber Catarina allein, als sie in ihrem ruhigen Betzimmer auf's Neue gestört wird: sie hört ihren Namen rufen. Ihr wißt ja recht wohl aus Victor Hugo's Tyrann von Padua, daß jener heillose Rath der Zehn im Hause jedes Venetianers von einiger Bedeutung geheime, den Bewohnern selbst unbekannte Gänge und Thüren kennt, vermöge welcher seine Spione nach Belieben in das Innerste der wohlverwahrtesten

Paläste bringen, um dort ihre Verräthereien ausführen zu können. Solch' eine Thüre, und solch' ein heimlicher Gang, öffnen sich denn nun auch an der einen Wand des jungfräulichen Betzimmers, und wer heraustritt ist Niemand anders, als Signor Moncenigo, Mitglied des Rathes der Zehn. Kurz und bündig erklärt er der erschrockenen Patriziertochter, daß sie ihrem Geliebten, sobald er sich eingefunden haben würde, zu versichern habe, sie liebe ihn nicht mehr, und fühle sich freiwillig von der Krone Cyperns angezogen: — nur dadurch könne sie nämlich sein Leben retten. Sie fragt, wer ihn ermorden würde? Er öffnet die geheime Thüre, zeigt ihr mit den Worten: „diese Hände!" eine ansehnliche Versammlung dolchzückender Mörder, und zieht sich in den Gang zurück. — Es schlägt Mitternacht: — der Geliebte läßt sich vernehmen, die Unglückliche vermag nicht ihm entgegen zu eilen. Nun urtheile man, welch' ein Duett hier folgen muß! Der Ritter, der zärtlich zur Flucht drängt, — die Geliebte in tödtlicher Angst vergehend, belauscht und bedroht von Mördern. Auf seine Vorwürfe über ihre scheinbare Kälte will sie mit der Wahrheit herausfahren, — da öffnet sich das eine Mal jene abscheuliche Thüre ein klein wenig warnend vor ihrem Blicke; das andere Mal tritt, immer nur ihr sichtbar, Signor Moncenigo mit drohender Gebärde selbst hervor: — in Verzweiflung ruft sie endlich dem Ritter zu, daß sie ihn keineswegs mehr liebe, und daß sie Königin zu werden wünsche. Was Gerard darauf antwortet, läßt sich leicht denken: nach einigem Erstaunen über die Grobheit seiner Geliebten, kündigt er ihr seinen Haß, seine Verachtung an; sie leidet fürchterlich und droht umzusinken, was denn endlich auch nicht ausbleibt, als der getäuschte Geliebte mit einem höchst schmerzlichen „adieu pour jamais!" davon eilt. Moncenigo und die Mörder brechen hervor und bemächtigen sich der Hingesunkenen, um sie nach Cypern zu schaffen. — Dieß ist venetianisch und keineswegs uninteressant.

Nun aber läßt uns Herr St. Georges ohne alle Kosten nach Cypern reisen, welches uns der dritte Akt in aller Herrlichkeit erschließt:

— wir sind in einem „Casino" Nicosia's; tausend Kerzen erhellen die wohllüstige Nacht, wundervolle Haine und dichte Boskets umgeben den Schauplatz; — hier sitzen cypriotische Herren, dort venetianische; — schöne üppige Frauen mischen sich in das Fest, köstlicher Wein funkelt in den Bechern, — man spielt, man singt, man tanzt: — das Herz lacht Einem, wenn man es mit ansieht. Signor Moncenigo verfehlt nicht auch hier zugegen zu sein: Venedig und sein Rath der Zehn ist überall. Auch hier findet er sogleich Arbeit. Ihm wird gemeldet, daß sich eine verdächtige Gestalt, ganz dem Ritter Gerard de Coucy ähnlich, blicken lasse, worauf er sogleich es für räthlich hält, Befehl zu des Unglücklichen Mord zu ertheilen, da dieser hier leicht große Unannehmlichkeiten verursachen könnte. Als sich das bunte Gewühl der Gäste verzogen hat, hört man denn auch wirklich ganz in der Nähe den Hülferuf des französischen Ritters; dann folgt Schwertergeklirr, und endlich die Flucht der Mörder. Gerard tritt mit einem fremden Ritter auf, dem er für die glückliche Hülfe dankt, durch welche er ihn von den Dolchen der Mörder errettete; der Unbekannte, Niemand anders als Jacques Lusignan, der König von Cypern selbst, behauptet, nur seine ritterliche Schuldigkeit gethan zu haben, verweigert aber seinen wahren Namen zu erkennen zu geben, indem er sich begnügt, Frankreich sein Vaterland zu nennen. Gerard ist entzückt einen Landsmann gefunden zu haben, Lusignan nicht minder: — „Heil Frankreich, dem schönen Lande!" tönt es von Beider Lippen; — ritterliche Freundschaft wird geschlossen. Beide fragen sich so schicklich wie möglich aus; Einer klagt dem Anderen so diskret wie möglich sein Leid; Lusignan betrachtet sich als einen armen Verbannten, der genöthigt sei, in fremden Landen sein Recht zu wahren; Gerard aber bekennt, daß ihn ein großer Gram und die Begierde, sich an dem Räuber seines Glückes zu rächen, nach Cypern führe. Beide geloben sich Beistand, schwören sich Hülfe und Treue. Da tönen Kanonen vom Hafen her: — das Schiff der Königin naht sich Cypern! Lusignan athmet auf in Freude und Entzücken: sein

guter Stern soll ihm aufgehen! — Gerard, von ganz anderen Gefühlen bestürmt bei dem Donner der Kanonen, klagt über Untreue und wüthet nach Rache! —

So gelangen wir in den vierten Akt: da giebt es Festlichkeiten und Pomp sonder Gleichen! Wir sind am Hafen und erwarten mit dem jauchzenden Volke die Ankunft des Schiffes der Königin: — es naht, sie betritt auf kostbaren Teppichen das Land; Lusignan, als König, kommt ihr aus dem Schlosse entgegen, — Geschützdonner, Glockengeläute, Trompetengeschmetter begleiten den prunkenden Zug in die Kathedrale. — Die Scene ist leer und öde geworden, da tritt er auf, der unglückselige Gerard, und brütet über den Vollzug seiner Rache: er weiß, daß er sich selbst in den unausbleiblichen Tod stürzt; dennoch will er sich rächen, und dann den schmachvollsten Tod erleiden. Er will in die Kirche, wird aber durch den wiederkehrenden Zug zurückgetrieben; an einer Mauer des Schlosses nimmt er seinen Stand ein, erwartet den König, und als Catarina an dessen Hand naht, stürzt er sich mit gezücktem Dolche auf ihn los. Da erkennt er seinen Landsmann und Retter: entsetzt über sein Vorhaben, prallt er zurück, die Wachen aber ergreifen ihn. Das Volk verlangt wüthend seinen Tod; der König wirft ihm voll Verwunderung und Entrüstung den Treubruch vor: „Mich, der dich von Mörderhänden errettete, wolltest du tödten?“ — Dennoch wehrt er dem mordlustigen Volke, und übergiebt ihn den Händen der cypriotischen Justiz.

Der fünfte Akt spielt nun zwei Jahre später. Die geschichtliche Zwischenzeit beläuft sich eigentlich auf vier Jahre; mit großem Geschick hat jedoch Herr St. Georges eine so peinliche Pause um die Hälfte zu verkürzen gewußt. Der König, vor der Zeit gealtert, liegt an einer schleichenden, tödtlichen Krankheit darnieder. Catarina, ergeben in ihr Loos, und von Achtung für ihren Gatten erfüllt, wacht am Krankenbette. Lusignan dankt ihr für ihre Güte und Treue, und entdeckt ihr, daß er um ihr früheres Verhältniß zu Gerard wisse; als

er diesen nämlich von dem Tode durch Henkersbeil heimlich gerettet, habe er ihm aus Dankbarkeit Alles vertraut, und er, weit entfernt deßhalb seiner Gattin zu zürnen, sei vielmehr von Bewunderung für ihre Treue und Standhaftigkeit durchdrungen, und wünsche ihr Glück, daß durch seinen baldigen Tod, der nicht mehr lange ausbleiben könne, sie der gezwungenen Bande entledigt werden würde. — Ein Maltheserritter, in wichtigen Aufträgen für den König, läßt sich melden: Lusignan befiehlt, er solle seiner Gattin vorgeführt werden; denn er fühlt, daß seine letzte Stunde herannahe, und will seinem Weibe die Verwaltung der Regierung für seinen Sohn übergeben. Der Maltheserritter, Niemand anders als Gerard de Coucy, tritt ein, und wird von der Königin empfangen: das führt denn einen peinlichen Auftritt herbei, — Schmerzen der Erinnerung werden wach. Gerard kann nicht umhin, seine Vorwürfe der Treulosigkeit zu erneuen, welche Catarina jedoch dadurch zurückzuweisen versteht, daß sie ihm die entsetzlichen Umstände angiebt, unter welchen sie ihm erklären mußte, sie liebe ihn nicht mehr. Gerard, befriedigt, eilt nun der Königin seine Aufträge auszurichten: — er ist von dem in Reue gestorbenen Senator unterrichtet worden, daß Lusignan an Gift darniederliege, welches ihm Venedig, erzürnt über des Königs Unfolgsamkeit und nicht vermutheten Selbstständigkeitswillen, bereitet habe; er sei gekommen, um Lusignan zum Lohne seiner gegen ihn bewiesenen Großmuth von dem höllischen Komplotte zu benachrichtigen, und wo möglich noch zu retten. „Zu spät!" donnert der heimlich eingetretene Moncenigo. „Niemand vermag den König mehr zu retten; in diesem Augenblicke erliegt er der Strafe, die Venedig, erzürnt über den Trotz, den er seinem Einflusse entgegenzusetzen wagte, über ihn verhing! Und dir, Catarina, — willst du dein eigenes Leben erhalten, — befiehlt Venedig, die Zügel der Regierung in seine Hände zu legen." — „Niemals!" versetzt entrüstet die Königin: „ich werde regieren für meinen Sohn und um den Gatten zu rächen!" — „Auf wen baueſt du, um uns

zu trotzen?" — „Auf mein Volk, dem ich zur Stunde Venedigs schändlichen Verrath kund machen will!" — „Niemand wird dir glauben, denn ich werde erklären, daß du, im ehebrecherischen Einverständniß mit jenem Ritter dort, deinem Gatten den Tod gabst: wer wird mich Lügen strafen?" — „Ich!" — ruft der hier eintretende, bereits todt geglaubte König, bleich, von heftigen Leiden verzehrt, sterbend seine letzte Kraft zusammennehmend, mit der er sich an den Eingang des Gemaches geschleppt und Moncenigo's schändliche Rede gehört hat. — Dieser Moment ist von außer ordentlicher Wirkung. — Der König erklärt, die letzten Augenblicke seines Lebens dazu verwenden zu wollen, Venedigs niederträchtigen Verrath zu vereiteln, und dem Volke die Unschuld seiner Gattin zu versichern. Da giebt der unerschütterliche Moncenigo zum Fenster hinaus mit seiner Schärpe ein Zeichen, — Kanonendonner, Aufruhr läßt sich vernehmen: zu spät wird der Verräther von des Königs Wachen ergriffen. Man eilt zum Kampfe, zur Unterdrückung der venetianischen Rebellion; Gerard, froh, Lusignan dienen zu können, treibt mit seinen Rittern die Venetianer aus dem Arsenal: Catarina stellt sich an die Spitze des Volkes, das sie schnell für sich begeistert hat: Venedig wird geschlagen, und der sterbende König übergiebt die unheilvolle Krone in seiner Gattin Hände. Diese nimmt ihr Söhnlein auf den Arm, welches übrigens, auf Herrn St. Georges' wohlthätige Zeitverkürzung nicht achtend, sich streng geschichtlich als ein tüchtiger Knabe von wenigstens drei Jahren ausweist; das Volk schwört Treue, und der Maltheserritter, seines Ordensgelübdes eingedenk, trennt sich von seiner Frühgeliebten auf ewig. —

Wer wird nun läugnen, daß dieß ein Operntext sei, wie man ihn sich unter Umständen gar nicht besser wünschen kann? Da ist eine Handlung, welche den Zuschauer von Akt zu Akt fesselt, spannt und unterhält, rührend — wo es hingehört, entsetzlich — wo es sich gut ausnimmt, — dem Komponisten hundert Gelegenheiten bietend, all' seine Fähigkeiten und Fertigkeiten an das Licht zu bringen.

Und dennoch wird es keinem Menschen einfallen, diesen Text ein Kunstwerk zu nennen: vor allen Dingen hat es dabei dem Herrn Verfasser entschieden an jener Gabe gebrochen, die wir Poesie nennen: da geht nichts aus einer höheren geistigen Idee hervor, kein innerer Schwung hat den Dichter hingerissen, keine glühende Begeisterung hat ihn aus sich herausgehoben. Die erste beste geschichtliche Thatsache hat er aufgegriffen; ohne alle Rücksicht auf eine ihr zu Grunde liegende besondere Idee, ist seine Wahl auf diese gefallen, weil sie gerade auf keine andere fiel, oder weil er vermöge seiner Sachkenntniß ersah, daß sich bei einer Bearbeitung dieser Geschichte alle jene beliebten und spannenden Effekte anbringen lassen würden, deren geschickte Verwendung das Handwerk der heutigen Pariser Bühnendichter ausmacht, und in denen sie sich Alle schon tausendfältig geübt haben. So ist es denn auch mit dieser ganzen Oper beschaffen: — jede Scene interessirt und unterhält, nichts aber ist im Stande, selbst auch für einen Moment Begeisterung zu erregen, oder unsere höheren Kräfte in Schwung zu versetzen. Und dennoch ist Herr St. Georges so klug zu wissen, daß hier und da auch ein Punkt der Begeisterung angebracht werden müsse; denn auch in der „Königin von Cypern" hat er nicht unterlassen, sich die Herzen der Zuhörer durch einen Aufruf der Sympathie zu gewinnen: er benutzt den Umstand, daß Gerard und Lusignan, die in Cypern abenteuerlich auf einander stoßen, Franzosen sind, und läßt sie sich in Enthusiasmus für ihr Vaterland — „das schöne Frankreich" — ergießen, was nicht ohne Wirkung bleiben konnte, da das Pariser Publikum größtentheils aus Franzosen besteht. Dabei hat die Sache das Gute, daß diese Scene mit geringer Mühe dem Patriotismus jedes Volkes angepaßt werden kann. Spielt man diese Oper z. B. in München, so hat man aus Venedig bloß Rußland, aus Cypern Griechenland, aus Jacques Lusignan den König Otto, aus dem Ritter Gerard aber einen bayerischen Kavallerie-Offizier außer Diensten zu machen, so kann in jenem Duett ganz schicklich auch:

„mein schönes Bayern" gesungen werden, und die Begeisterung wird dann nicht ausbleiben. Ich bin in der That begierig zu erfahren, ob Herr St. Georges in Lachner's „Catarina Cornaro" nicht dieses Arrangement für München getroffen hat.

Ihr seht also, verehrte deutsche Operntextmacher, wie gar leicht es ist, ganz vortreffliche Sujets zu Wege zu bringen, Interesse auf Interesse darin zu häufen, ja selbst eine Art von Begeisterung hervorzurufen, ohne daß es Euch mehr Mühe kostete, als die Erwerbung einiges Geschickes sie verursacht. Dabei habt Ihr vor den Franzosen noch den Vortheil einer bei weitem freieren Theater-Censur voraus. Ihr dürft z. B. in Cypern ungehindert venetianische Verschwörungen ausbrechen lassen, was hier große Schwierigkeiten hatte, weil die französische Regierung Anfangs Anspielungen auf die letzten Toulouser Unruhen befürchtete. Dieß bei Seite gestellt, seht Ihr aber ferner an der „Königin von Cypern", daß Ihr nur den ersten besten geschichtlichen Stoff zu ergreifen, ihn mit allerlei Familien- oder Gesellschaftsvorfällen, wie Hochzeiten, Entführungen, Duellen u. s. w. auszustatten braucht, um einem talentvollen Musiker hinreichende Gelegenheit zu verschaffen, sein dramatisches Kompositionstalent auf das Mannigfaltigste glänzen zu lassen, und jedes Publikum vier bis fünf Stunden auf das Anziehendste zu unterhalten.

Letzteres ist Herrn Halévy auch vollkommen gelungen; seine Musik ist anständig, gefühlvoll, an manchen Stellen sogar von bedeutender Wirkung. Eine Anmuth, die ich an Halévy's Talente früher noch nicht kannte, liegt in den vielen hübschen Gesangstellen, zu denen der Text reichlichen Stoff bot, und vor Allem fiel mir in der Bearbeitung des Ganzen ein gutes Streben nach Einfachheit auf. Es wäre ein wichtiges Moment für unsere Zeit, wenn dieses Streben von der Pariser großen Oper ausgehen sollte, in einer Epoche, wo unsere deutschen Opernkomponisten eben erst angefangen haben, dem französischen Luxus und Pompe nachzueifern; wir hätten dann nichts Ge-

scheidteres zu thun, als auf halbem Wege wieder umzukehren, um wenigstens in dieser rückgängigen Bewegung den Franzosen zuvorzukommen. Mit Glück hat Halévy nach Vereinfachung jedoch nur in der Vokal-Partie seiner Oper gestrebt, aus der er alle jene perfiden Kunststückchen und unausstehlichen Primadonnen-Zierrathen verbannt hat, welche (allerdings zum großen Entzücken der glorreichen Pariser Dilettanten) aus den Partituren Donizetti's und Consorten in die Feder manches geistreichen Komponisten der französischen Oper geflossen waren. Viel weniger ist ihm dieß dagegen in der Instrumental-Partie gerathen. Wollen wir — Gott weiß aus welchen Gründen — die moderne Anwendung der Blechinstrumente aufgeben, so müssen wir nothwendig auch die Kompositionsweise verlassen, die jene Anwendung hervorgerufen hat; in Wahrheit ist aber die z. B. Halévy eigenthümliche Auffassung der dramatischen Musik viel eher als ein Fortschritt, denn als ein Rückschritt zu betrachten, und die — ich möchte sagen — historische Richtung, die in derselben vorwaltet, muß als eine gute Basis angesehen werden, auf welcher wir weiter, zur Lösung vielleicht noch ganz unausgesprochener Aufgaben, gelangen dürften. Daß diesem historischen Charakter die geistvolle Anwendung, zumal der modernen Blechinstrumente, wie wir sie z. B. in Halévy's Jüdin kennen, sehr gut entspricht, ist nicht in Abrede zu stellen, und hat sich dieser talentvolle Komponist, vielleicht durch die Gewahrung des scheußlichen Misbrauches, den neuere italienische Opernmacher und Pariser Quadrillen-Komponisten von dieser Instrumentationsweise machen, von ihrer ferneren Anwendung abschrecken lassen, so befindet er sich jedenfalls in einem Irrthume, der zumal mit der Festhaltung seiner Kompositionsweise in vollem Widerspruche steht. Denn, ich wiederhole es, von seiner früheren Art der Auffassung dramatischer Musik hat Halévy auch in diesem seinem neuesten Werke nicht abgelassen, und so kommt es denn, daß sich zumal in den beiden ersten Akten Stellen vorfinden, die ihrem Charakter nach

durchaus anders, ich will sagen „moderner" hätten instrumentirt werden müssen, um die jedenfalls beabsichtigte Wirkung hervorzubringen; dadurch ist Halévy in den Fehler gerathen, z. B. Clarinetten und Hoboen dieselbe Wirkung zuzumuthen, die nur von Hörnern und Ventiltrompeten zu erwarten steht; und so kommt es, daß diese Stellen den Eindruck einer völlig schülerhaften Instrumentation machen. Im Verlaufe der Oper hat der Komponist seine Grille aber fahren lassen, und instrumentirt, wie es nun einmal in seiner Natur liegt. Abgesehen von diesem (im Ganzen doch nur Neben-) Punkte, sind überhaupt die letzteren Akte wirkungsreicher als die ersten: in jeder Nummer stößt man auf große Schönheiten, und es ist in diesem Bezuge namentlich der letzte Akt zu nennen, dem der Komponist wirklich einen hochpoetischen Duft zu geben gewußt hat: der sterbende König erhält dadurch eine rührende, ergreifende Bedeutung, und von wahrhaft erschütternder Wirkung ist ein Quartett, welches jener Situation angehört, die ich schon bei der Besprechung des Textes als schön anführte. Eine gewisse schauerliche Erhabenheit, durch elegischen Hauch verklärt, ist überhaupt ein charakteristischer Zug in Halévy's besseren, aus dem Herzen geflossenen Produktionen.

Sage ich nun noch in der Kürze, daß, wenn diese Oper nicht an die Höhe der „Jüdin" reicht, dieß gewiß nicht einer Schwächung der Schöpfungskraft des Komponisten, sondern einzig dem Mangel eines großen, hinreißenden, oder allgemein erschütternden poetischen Hauptzuges in der Dichtung, wie er in jener „Jüdin" wirklich vorhanden ist, zur Last gelegt werden muß. Die Pariser große Oper kann sich aber immerhin zu der Geburt dieses Werkes gratuliren.

Freuet somit auch Ihr Euch, gepriesene Zweiundfünfzig! Ihr bekommt da wieder ein neues Kind, das Euch nicht einen Heller Geburtswehen kostet. Erscheint nun die Zeit, wo Ihr auch einmal große deutsche Kinder mit liebenden Armen umfangen müßt, so grollt mir nicht darüber, daß ich ihr Dasein hervorgerufen haben werde;

denn wenn ich auch nicht zweifeln kann, daß meine heutigen Entdeckungen und Rathgebungen in Bezug auf das Operntextmacherhandwerk unsere deutschen Dramatiker auf der Stelle veranlassen werden, unseren Komponisten die besten Bücher von der Welt zu schreiben, so ist dieß von mir doch nicht in der Absicht geschehen, Euch an Geld und Gut zu schaden, sondern vielmehr in der schwärmerischen Hoffnung, Euch dadurch eine, vielleicht rühmlichere Erwerbsquelle zu eröffnen. Dessen seid versichert! —

Paris, den 31. Dezember 1841.

# Der fliegende Holländer.

# Personen.

Daland, ein norwegischer Seefahrer.
Senta, seine Tochter.
Erik, ein Jäger.
Mary, Senta's Amme.
Der Steuermann Daland's.
Der Holländer.

Matrosen des Norweger's. Die Mannschaft des fliegenden Holländer's. Mädchen.

Die norwegische Küste.

# Erster Aufzug.

(Steiles Felsenufer. Das Meer nimmt den größeren Theil der Bühne ein; weite Aussicht auf dasselbe. Finsteres Wetter; heftiger Sturm. Das Schiff Daland's hat soeben dicht am Ufer Anker geworfen; die Matrosen sind in geräuschvoller Arbeit beschäftigt, die Segel aufzuhissen, Taue auszuwerfen u. s. w. — Daland ist an das Land gegangen; er ersteigt einen Felsen und sieht landeinwärts, die Gegend zu erkennen.)

## Erste Scene.

Matrosen (während der Arbeit).

Hohoje! Hohoje! Halloho! Ho!

Daland (vom Felsen herabkommend).

Kein Zweifel! Sieben Meilen fort
trieb uns der Sturm vom sich'ren Port.
So nah' dem Ziel nach langer Fahrt,
war mir der Streich noch aufgespart!

Steuermann (vom Bord, durch die hohlen Hände).

Ho! Kapitän!

Daland.

Am Bord bei euch, wie steht's?

Steuermann (wie zuvor).

Gut, Kapitän! Wir sind auf sich'rem Grund!

Daland.

Sandwike ist's! Genau kenn' ich die Bucht. —
— Verwünscht! Schon sah am Ufer ich mein Haus,
Senta, mein Kind, glaubt' ich schon zu umarmen: —
da bläst es aus dem Teufels-Loch heraus . . .
Wer baut auf Wind, baut auf Satan's Erbarmen!

(An Bord gehend.)

Was hilft's? Geduld, der Sturm läßt nach;
wenn so er tobt, dann währt's nicht lang. —

(Am Bord.)

He, Bursche! Lange war't ihr wach:
zur Ruhe denn! Mir ist's nicht bang!

(Die Matrosen steigen in den Schiffsraum.)

Nun, Steuermann, die Wache nimm für mich!
Gefahr ist nicht, doch gut ist's, wenn du wachst.

Steuermann.

Seid außer Sorg'! Schlaft ruhig, Kapitän!

(Daland geht in die Kajüte.)

(Der Steuermann allein auf dem Verdeck. Der Sturm hat sich etwas gelegt und wiederholt sich nur in abgesetzten Pausen; in hoher See thürmen sich die Wellen. Der Steuermann macht noch einmal die Runde, dann setzt er sich am Ruder nieder.)

Steuermann

(sich aufrüttelnd, als ihm der Schlaf kommt).

(Lied.)

Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer —
mein Mädel, bin dir nah'!
Über thurmhohe Fluth vom Süden her —
mein Mädel, ich bin da!
Mein Mädel, wenn nicht Südwind wär',
ich nimmer wohl käm' zu dir:
ach, lieber Südwind, blas' noch mehr!
Mein Mädel verlangt nach mir.
Hohohe! Jolohe! Holoje! Ho! Ho!

(Eine Woge rüttelt heftig das Schiff. Der Steuermann fährt auf und sieht nach; er überzeugt sich, daß kein Schade geschehen, setzt sich wieder und singt, während ihn die Schläfrigkeit immer mehr übermannt.)

Von des Südens Gestad', aus weitem Land —
ich hab' an dich gedacht;
durch Gewitter und Meer vom Mohrenstrand
hab' dir 'was mitgebracht.
Mein Mädel, preis' den Südwind hoch,
ich bring' dir ein gülden Band;
ach, lieber Südwind, blase doch!
Mein Mädel hätt' gern den Tand.
Hohohe! 2c.

(Er kämpft mit der Müdigkeit und schläft endlich ein.)

(Der Sturm beginnt von Neuem heftig zu wüthen: es wird finsterer. In der Ferne zeigt sich das Schiff des „fliegenden Holländer's" mit blutrothen Segeln und schwarzen Masten. Es naht sich schnell der Küste nach der dem Schiffe des Norweger's entgegengesetzten Seite; mit einem furchtbaren Krach sinkt der Anker in den Grund. — Der Steuermann Daland's zuckt aus dem Schlafe auf; ohne seine Stellung zu verlassen, blickt er flüchtig nach dem Steuer, und, überzeugt, daß kein Schade geschehen, brummt er den Anfang seines Liedes und schläft wieder ein. — Stumm und ohne das geringste fernere Geräusch hißt die gespenstische Mannschaft des Holländer's die Segel auf.)

## Zweite Scene.

(Der Holländer kommt an das Land. Er trägt schwarze Kleidung.)

Holländer.

Die Frist ist um, und abermals verstrichen
sind sieben Jahr'. — Voll Überdruß wirft mich
das Meer an's Land . . . Ha, stolzer Ozean!
In kurzer Frist sollst du mich wieder tragen!
Dein Trotz ist beugsam, — doch ewig meine Qual! —
— Das Heil, das auf dem Land' ich suche, nimmer
werd' ich es finden! — Euch, des Weltmeers Fluthen,

bleib' ich getreu, bis eure letzte Welle
sich bricht, und euer letztes Naß versiegt! — —
— Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: —
doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund: —
doch ach! mein Grab, es schloß sich nicht! —
Verhöhnend droht' ich dem Piraten,
im wilden Kampfe hofft' ich Tod:
„hier" — rief ich — „zeige deine Thaten!
Von Schätzen voll ist Schiff und Boot." —
Doch ach! des Meer's barbar'scher Sohn
schlägt bang' das Kreuz und flieht davon. —
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
Dieß der Verdammniß Schreck-Gebot. — — —
Dich frage ich, gepries'ner Engel Gottes,
der meines Heil's Bedingung mir gewann:
war ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
als die Erlösung du mir zeigtest an? —
Vergeb'ne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
Um ew'ge Treu' auf Erden — ist's gethan! — —
Nur eine Hoffnung soll mir bleiben,
nur eine unerschüttert steh'n:
so lang' der Erde Keime treiben,
so muß sie doch zu Grunde geh'n.
Tag des Gerichtes! Jüngster Tag!
Wann brichst du an in meine Nacht?
Wann dröhnt er, der Vernichtungs-Schlag,
mit dem die Welt zusammenkracht?
Wann alle Todten aufersteh'n,
dann werde ich in Nichts vergeh'n.

Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf! —
(Dumpfer Chor aus dem Schiffsraum des Holländer's:)
Ew'ge Vernichtung, nimm uns auf!

## Dritte Scene.

(Daland erscheint auf dem Verdeck seines Schiffes; er erblickt das Schiff des Holländer's und wendet sich zum Steuermann.)

Daland.

He! Holla! Steuermann!

Steuermann (sich schlaftrunken halb aufrichtend).

's ist nichts! 's ist nichts!
(Um seine Munterkeit zu bezeugen, nimmt er sein Lied auf.)
Ach, lieber Südwind, blas' noch mehr,
mein Mädel verlangt nach mir! . . .

Daland (ihn heftig aufrüttelnd).

Du siehst nichts? — Gelt, du wachest brav, mein Bursch!
Dort liegt ein Schiff . . . wie lange schliefst du schon?

Steuermann (rasch auffahrend).

Zum Teufel auch! — Verzeiht mir, Kapitän! —
(Er setzt hastig das Sprachrohr an und ruft der Mannschaft des Holländer's zu.)
Wer da?
(Pause. — Keine Antwort.)
Wer da?
(Pause.)

Daland.

Es scheint, sie sind gerad'
so faul als wir.

Steuermann.

Gebt Antwort! Schiff und Flagge?

Daland (indem er den Holländer am Lande erblickt).

Laff' fein! Mich dünkt, ich seh' den Kapitän. — —
He! Holla! Seemann! Nenne dich! Weff' Landes?

Holländer (nach einer Pause).

Weit komm' ich her: — verwehrt bei Sturm und Wetter
ihr mir den Ankerplatz?

Daland.

Behüt' es Gott!
Gastfreundschaft kennt der Seemann. — Wer bist du?

Holländer.

Holländer.

Daland (ist an's Land gekommen).

Gott zum Gruß! — So trieb auch dich
der Sturm an diesen nackten Felsenstrand?
Mir ging's nicht besser: wenig Meilen nur
von hier ist meine Heimath; fast erreicht,
mußt' ich auf's Neu' mich von ihr wenden. — Sag',
woher kommst du? Hast Schaden du genommen?

Holländer.

Mein Schiff ist fest, es leidet keinen Schaden. — —
Durch Sturm und bösen Wind verschlagen,
irr' auf den Wassern ich umher, —
wie lange? weiß ich kaum zu sagen:
schon zähl' ich nicht die Jahre mehr.
Unmöglich dünkt mich's, daß ich nenne
die Länder alle, die ich fand: —
das einz'ge nur, nach dem ich brenne, —
ich find' es nicht, mein Heimathland! —

— Vergönne mir auf kurze Frist dein Haus,
und deine Freundschaft soll dich nicht gereu'n:
mit Schätzen aller Gegenden und Zonen
ist reich mein Schiff beladen: — willst du handeln,
so sollst du sicher deines Vortheils sein.

Daland.

Wie wunderbar! Soll deinem Wort ich glauben?
Ein Unstern, scheint's, hat dich bis jetzt verfolgt.
Um dir zu frommen, biet' ich, was ich kann:
doch — darf ich fragen, was dein Schiff enthält?

Holländer

(giebt seiner Mannschaft ein Zeichen: zwei von derselben bringen eine Kiste an's Land).

Die seltensten der Schätze sollst du seh'n,
kostbare Perlen, edelstes Gestein.
(Er öffnet die Kiste.)
Blick' hin, und überzeuge dich vom Werthe
des Preises, den ich für ein gastlich Dach
dir biete!

Daland

(voll Erstaunen den Inhalt der Kiste prüfend).

Wie? Ist's möglich? Diese Schätze!
Wer ist so reich, den Preis dafür zu bieten?

Holländer.

Den Preis? Soeben hab' ich ihn genannt: —
dieß für das Obdach einer einz'gen Nacht!
Doch, was du siehst, ist nur der kleinste Theil
von dem, was meines Schiffes Raum verschließt.
Was frommt der Schatz? Ich habe weder Weib,

noch Kind, und meine Heimath find' ich nie!
All' meinen Reichthum biet' ich dir, wenn bei
den Deinen du mir neue Heimath giebſt.

Daland.

Was muß ich hören!

Holländer.

Haſt du eine Tochter?

Daland.

Fürwahr, ein treues Kind.

Holländer.

Sie ſei mein Weib!

Daland (freudig betroffen).

Wie? Hör' ich recht? Meine Tochter ſein Weib?
Er ſelbſt ſpricht aus den Gedanken! . . .
Faſt fürcht' ich, wenn unentſchloſſen ich bleib',
müßt' er im Vorſatze wanken.
Wüßt' ich, ob ich wach' oder träume!
Kann ein Eidam willkommener ſein?
Ein Thor, wenn das Glück ich verſäume!
Voll Entzücken ſchlage ich ein.

Holländer.

Ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich,
mich feſſelt nichts an die Erde!
Raſtlos verfolgte das Schickſal mich,
die Qual nur war mir Gefährte.
Nie werd' ich die Heimath erreichen:

was frommt mir der Güter Gewinn?
Läss'st du zu dem Bund dich erweichen,
so nimm meine Schätze dahin!

Daland.

Wohl, Fremdling, hab' ich eine schöne Tochter,
mit treuer Kindeslieb' ergeben mir;
sie ist mein Stolz, das höchste meiner Güter,
mein Trost im Unglück, meine Freud' im Glück.

Holländer.

Dem Vater stets bewahr' sie ihre Liebe;
ihm treu, wird sie auch treu dem Gatten sein.

Daland.

Du giebst Juwelen, unschätzbare Perlen,
das höchste Kleinod doch, ein treues Weib —

Holländer.

Du giebst es mir?

Daland.

Ich gebe dir mein Wort.
Mich rührt dein Loos; freigebig, wie du bist,
zeigst Edelmuth und hohen Sinn du mir:
den Eidam wünscht' ich so; und wär' dein Gut
auch nicht so reich, wählt' ich doch keinen And'ren.

Holländer.

Hab' Dank! Werd' ich die Tochter heut' noch seh'n?

Daland.

Der nächste günst'ge Wind führt uns nach Haus;
du sollst sie seh'n, und wenn sie dir gefällt —

Holländer.

So ist sie mein . . .

(für sich.)

Wird sie mein Engel sein?

Wenn aus der Qualen Schreckgewalten
die Sehnsucht nach dem Heil mich treibt,
ist mir's erlaubt, mich festzuhalten
an einer Hoffnung, die mir bleibt?
Darf ich in jenem Wahn noch schmachten,
daß sich ein Engel mir erweicht?
Der Qualen, die mein Haupt umnachten,
ersehntes Ziel hätt' ich erreicht?
Ach! Ohne Hoffnung, wie ich bin,
geb' ich der Hoffnung doch mich hin!

Daland.

Gepriesen seid, des Sturms Gewalten,
die ihr an diesen Strand mich triebt!
Fürwahr, bloß brauch' ich fest zu halten,
was sich so schön von selbst mir giebt.
Die ihn an diese Küste brachten,
ihr Winde, sollt gesegnet sein!
Ja, wonach alle Väter trachten,
ein reicher Eidam, er ist mein.
Dem Mann mit Gut und hohem Sinn
geb' froh ich Haus und Tochter hin!

(Der Sturm hat sich gänzlich gelegt; der Wind ist umgeschlagen.)

Steuermann (am Bord).

Südwind! Südwind!
„Ach, lieber Südwind, blas' noch mehr!"

Matrosen.

Hollajo! Hollajo!

Daland.

Du siehst, das Glück ist günstig dir:
der Wind ist gut, die See in Ruh'.
Sogleich die Anker lichten wir,
und segeln schnell der Heimath zu.

Matrosen

(die Anker lichtend und die Segel aufspannend).

Hohoje! Hohoje! Hallohoho!

Holländer.

Darf ich bitten, segelst du voran;
der Wind ist frisch, doch meine Mannschaft müd'.
Ich gönn' ihr kurze Ruh', und folge dann.

Daland.

Doch, unser Wind?

Holländer.

Er bläst noch lang' aus Süd'!
Mein Schiff ist schnell, es holt dich sicher ein.

Daland.

Du glaubst? Wohlan, es möge denn so sein!
Leb' wohl, mög'st heute du mein Kind noch seh'n!

Holländer.

Gewiß!

Daland

(an Bord seines Schiffes gehend).

Hei! Wie die Segel schon sich bläh'n!
Hallo! Hallo! Frisch, Jungen, greifet an!

Matrosen
(im Absegeln, jubelnd).

Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer —
mein Mädel, bin dir nah'!
Über thurmhohe Fluth vom Süden her —
mein Mädel, ich bin da!
Mein Mädel, wenn nicht Südwind wär',
ich nimmer wohl käm' zu dir;
ach, lieber Südwind, blas' noch mehr!
Mein Mädel verlangt nach mir.
Hohohe! Jolohe! ꝛc.

(Der Holländer besteigt sein Schiff.)

Der Vorhang fällt.

# Zweiter Aufzug.

(Ein geräumiges Zimmer im Hause Daland's; an den Seitenwänden Abbildungen von Seegegenständen, Karten u. s. w. An der Wand im Hintergrunde das Bild eines bleichen Mannes mit dunklem Barte und in schwarzer Kleidung. — Mary und die Mädchen sitzen um den Kamin herum und spinnen; — Senta, in einem Großvaterstuhle zurückgelehnt und mit untergeschlagenen Armen, ist im träumerischen Anschauen des Bildes im Hintergrunde versunken.)

## Erste Scene.

Mädchen.

Summ' und brumm', du gutes Rädchen,
munter, munter dreh' dich um!
Spinne, spinne tausend Fädchen,
gutes Rädchen, brumm' und summ'!
Mein Schatz ist auf dem Meere draus,
er denkt nach Haus
an's fromme Kind; —
mein gutes Rädchen, brauf' und sauf'!
Ach! gäbst du Wind,
er käm' geschwind.
Spinnt! Spinnt!
Fleißig, Mädchen!
Summ'! Brumm'!
Gutes Rädchen!

Mary.

Ei! Fleißig, fleißig! Wie sie spinnen!
Will jede sich den Schatz gewinnen.

Mädchen.

Frau Mary, still! Denn wohl ihr wißt,
das Lied noch nicht zu Ende ist.

Mary.

So singt! Dem Mädchen läßt's nicht Ruh'. —
Du aber, Senta, schweigst dazu?

Mädchen.

Summ' und brumm', du gutes Rädchen,
munter, munter dreh' dich um!
Spinne, spinne tausend Fädchen,
gutes Rädchen, brumm' und summ'!
Mein Schatz da draußen auf dem Meer,
im Süden er
viel Gold gewinnt; —
ach, gutes Rädchen, sauf' noch mehr —!
Er giebt's dem Kind,
wenn's fleißig spinnt.
Spinnt! Spinnt!
Fleißig, Mädchen!
Summ'! Brumm'!
Gutes Rädchen!

Mary (zu Senta).

Du böses Kind, wenn du nicht spinnst,
vom Schatz du kein Geschenk gewinnst.

Mädchen.

Sie hat's nicht noth, daß sie sich eilt;
ihr Schatz nicht auf dem Meere weilt.

Bringt er nicht Gold, bringt er doch Wild, —
man weiß ja, was ein Jäger gilt!

(Sie lachen.)

Senta

(ohne ihre Stellung zu verlassen, singt leise einen Vers aus der folgenden Ballade vor sich hin).

Mary.

Da seht ihr's! Immer vor dem Bild! —
Wirst du dein ganzes junges Leben
verträumen vor dem Konterfei?

Senta (wie oben).

Was hast du Kunde mir gegeben,
was mir erzählet, wer er sei! —

(seufzend.)

Der arme Mann!

Mary.

Gott sei mit dir!

Mädchen.

Ei, ei! Ei, ei! was hören wir!
Sie seufzet um den bleichen Mann!

Mary.

Den Kopf verliert sie noch darum.

Mädchen.

Da sieht man, was ein Bild doch kann!

Mary.

Nichts hilft es, wenn ich täglich brumm'!
Komm', Senta! Wend' dich doch herum!

Mädchen.

Sie hört euch nicht, — sie ist verliebt.
Ei, ei! Wenn's nur nicht Händel giebt

Herr Erik hat gar heißes Blut, —
daß er nur keinen Schaden thut!
Sagt nichts! — er schießt sonst, Wuth entbrannt,
den Nebenbuhler von der Wand.

(Sie lachen.)

Senta (heftig).

O schweigt! Mit eurem tollen Lachen
wollt ihr mich ernstlich böse machen?

Mädchen

(fallen mit komischem Eifer sehr stark ein, indem sie die Spinnräder heftig und mit großem Geräusche drehen, gleichsam um Senta nicht Zeit zum Schmählen zu lassen).

Summ' und brumm'! Du gutes Rädchen,
munter, munter dreh' dich um!
Spinne, spinne tausend Fädchen,
gutes Rädchen, brumm' und summ'!

Senta (ärgerlich unterbrechend).

O, macht dem dummen Lied ein Ende,
es summt und brummt nur vor dem Ohr!
Wollt ihr, daß ich mich zu euch wende,
so sucht 'was Besseres hervor!

Mädchen.

Gut, singe du!

Senta.

Hört, was ich rathe: —
Frau Mary singt uns die Ballade.

Mary.

Bewahre Gott! Das fehlte mir!
Den fliegenden Holländer laßt in Ruh'!

Senta.

Wie oft doch hört' ich sie von dir!
Ich sing' sie selbst; hört, Mädchen, zu!

Laßt mich's euch recht zum Herzen führen:
des Ärmsten Loos, es muß euch rühren!

Mädchen.

Uns ist es recht.

Senta.

Merkt auf die Wort'!

Mädchen (sich zurecht setzend).

Dem Spinnrad Ruh'!

Mary (ärgerlich).

Ich spinne fort!
(Sie spinnt weiter.)

Senta (im Großvaterstuhl).

(Ballade.)

I.

Johohoe! Johohoe! Hojohe!
Traft ihr das Schiff im Meere an,
blutroth die Segel, schwarz der Mast?
Auf hohem Bord der bleiche Mann,
des Schiffes Herr, wacht ohne Rast.
Hui! — Wie saust der Wind! — Johohe!
Hui! — Wie pfeift's im Tau! — Johohe!
Hui! — Wie ein Pfeil fliegt er hin,
ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'! — —
Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden,
fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden! —
Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

(Gegen das Ende der Strophe kehrt Senta sich gegen das Bild. Die Mädchen hören theilnahmvoll zu; die Amme hat aufgehört zu spinnen.)

II.

Bei bösem Wind und Sturmes Wuth
umsegeln wollt' er einst ein Cap;
er schwur und flucht' mit tollem Muth:
„in Ewigkeit lass' ich nicht ab!" —
Hui! — Und Satan hört's, — Johohe!
Hui! — nahm ihn bei'm Wort! — Johohe
Hui! — Und verdammt zieht er nun
durch das Meer ohne Rast, ohne Ruh'! — —
Doch, daß der arme Mann noch Erlösung fände auf Erden,
zeigt Gottes Engel an, wie sein Heil ihm einst könne werden:
ach! Könntest du, bleicher Seemann, es finden!
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

(Die Mädchen sind ergriffen und singen den Schlußreim leise mit. Senta fährt mit immer zunehmender Aufregung fort.)

III.

Vor Anker alle sieben Jahr',
ein Weib zu frei'n, geht er an's Land: —
er freite alle sieben Jahr',
noch nie ein treues Weib er fand. —
Hui! — „Die Segel auf!" — Johohe!
Hui! — „Den Anker los!" — Johohe!
Hui! — „Falsche Lieb', falsche Treu'!
Auf, in See, ohne Rast, ohne Ruh'!" — —

(Senta, zu heftig angegriffen, sinkt in den Stuhl zurück: die Mädchen singen nach einer Pause leise weiter.)

Mädchen.

Ach! Wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könne zeigen?
Wo triffst du sie, die bis in den Tod dein bliebe treueigen?

Senta

(von plötzlicher Begeisterung hingerissen, springt vom Stuhle auf).

Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!
Durch mich sollst du das Heil erreichen!

Mary und Mädchen (erschreckt aufspringend).

Hilf, Himmel! Senta! Senta!

(Erik ist zur Thüre hereingetreten und hat Senta's Ausruf vernommen.)

Erik.

Senta! Senta! Willst du mich verderben?

Mädchen.

Helft, Erik, uns! Sie ist von Sinnen!

Mary.

Ich fühl' in mir das Blut gerinnen! —
Abscheulich Bild, du sollst hinaus,
kommt nur der Vater erst nach Haus!

Erik (ernst).

Der Vater kommt!

Senta

(die in ihrer letzten Stellung verblieben und von Allem nichts vernommen hatte, wie erwachend und freudig auffahrend).

Der Vater kommt?

Erik.

Vom Fels sah ich sein Schiff sich nah'n.

Mary (außer sich).

Nun seht, zu was eu'r Treiben frommt!
Im Hause ist noch nichts gethan.

Mädchen (voll Freude).

Sie sind daheim! — Auf, eilt hinaus!

Mary.

Halt, halt! Ihr bleibet fein im Haus!
Das Schiffsvolk kommt mit leerem Magen;
in Küch' und Keller! Säumet nicht!
Laßt euch nur von der Neugier plagen, —
vor Allem geht an eure Pflicht!

Mädchen (für sich).

Ach! Wie viel hab' ich ihn zu fragen!
Ich halte mich vor Neugier nicht. —
Schon gut! Sobald nur aufgetragen,
hält hier uns länger keine Pflicht.

(Mary treibt die Mädchen hinaus und folgt ihnen.)

## Zweite Scene.

Erik. Senta.

(Senta will ebenfalls abgehen; Erik hält sie zurück.)

Erik.

Bleib', Senta! Bleib' nur einen Augenblick!
Aus meinen Qualen reiße mich! Doch, willst du,
ach, so verdirb mich ganz!

Senta (zögernd).

Was ist . .? Was soll?

Erik.

O, Senta, sprich, was aus mir werden soll?
Dein Vater kommt: — eh' wieder er verreis't,
wird er vollbringen, was schon oft er wollte . . .

Senta.

Und was meinst du?

Erik.

Dir einen Gatten geben. — —
Mein Herz, voll Treue bis zum Sterben,
mein dürftig Gut, mein Jägerglück: —
darf so um deine Hand ich werben?
Stößt mich dein Vater nicht zurück? —
Wenn, ach! mein Herz vor Jammer bricht, —
sag', Senta, wer dann für mich spricht?

Senta.

O, schweige, Erik, jetzt! Laß' mich hinaus,
den Vater zu begrüßen!
Wenn nicht, wie sonst, an Bord die Tochter kommt,
wird er nicht zürnen müssen?

Erik.

Du willst mich flieh'n?

Senta.

Ich muß zum Bord.

Erik.

Du weichst mir aus!

Senta.

Ach, laß' mich fort!

Erik.

Fliehst du zurück vor dieser Wunde,
die du mir schlugst, dem Liebeswahn?
O, höre mich zu dieser Stunde!
Hör' meine letzte Frage an: —
wenn dieses Herz vor Jammer bricht,
wird's Senta sein, die für mich spricht?

Senta (schwankend).

Wie? Zweifelst du an meinem Herzen?

Du zweifelst, ob ich gut dir bin? —
Doch sag', was weckt dir solche Schmerzen?
Was trübt mit Argwohn deinen Sinn?

Erik.

Dein Vater, ach! — nach Schätzen geizt er nur . .
Und Senta, du? Wie dürft' auf dich ich zählen?
Erfüllteſt du nur eine meiner Bitten?
Kränkſt du mein Herz nicht jeden Tag?

Senta.

Dein Herz?

Erik.

Was ſoll ich denken? — Jenes Bild . . .

Senta.

Das Bild?

Erik.

Läſſ'ſt du von deiner Schwärmerei wohl ab?

Senta.

Kann meinem Blick Theilnahme ich verwehren?

Erik.

Und die Ballade, — heut' noch ſangſt du ſie!

Senta.

Ich bin ein Kind, und weiß nicht, was ich ſinge . .
O ſag', wie? Fürchteſt du ein Lied, ein Bild?

Erik.

Du biſt ſo bleich . . . ſag', ſollte ich's nicht fürchten?

Senta.

Soll mich des Ärmſten Schreckensloos nicht rühren?

Erik.

Mein Leiden, Senta, rührt es dich nicht mehr?

Senta.

O, prahle nicht! Was kann dein Leiden sein?
Kennst jenes Unglückselgen Schicksal du?
(Sie führt Erik zu dem Bilde.)
Fühlst du den Schmerz, den tiefen Gram,
mit dem herab auf mich er sieht?
Ach, was die Ruh' ihm ewig nahm,
wie schneidend Weh' durch's Herz mir zieht!

Erik.

Weh' mir! Es mahnt mich mein unselger Traum!
Gott schütze dich! Satan hat dich umgarnt!

Senta.

Was schreckt dich so?

Erik.

Senta! Lass' dir vertrau'n: —
ein Traum ist's! Hör' und sei durch ihn gewarnt!

(Senta setzt sich erschöpft in den Lehnstuhl nieder; bei dem Beginn von Erik's Erzählung versinkt sie wie in magnetischen Schlaf, so daß es scheint, als träume sie den von ihm erzählten Traum ebenfalls. Erik steht an den Stuhl gelehnt zur Seite.)

Erik (mit gedämpfter Stimme).

Auf hohem Felsen lag ich träumend,
sah unter mir des Meeres Fluth;
die Brandung hört' ich, wie sich schäumend
am Ufer brach der Wogen Wuth: —
ein fremdes Schiff am nahen Strande
erblickt' ich, seltsam, wunderbar: —
zwei Männer nahten sich dem Lande,
der Ein', ich sah's, dein Vater war.

Senta (mit geschlossenen Augen).

Der And're?

Erik.

Wohl erkannt' ich ihn;
mit schwarzem Wams, die bleiche Mien' ...

Senta (wie zuvor).

Der düst're Blick ...

Erik (auf das Bild deutend).

Der Seemann, Er.

Senta.

Und ich?

Erik.

Du kamst vom Hause her, —
du flogst den Vater zu begrüßen;
doch kaum noch sah ich an dich langen,
du stürztest zu des Fremden Füßen, —
ich sah dich seine Knie' umfangen ...

Senta (mit steigender Spannung).

Er hub mich auf ...

Erik.

An seine Brust; —
voll Inbrunst hingst du dich an ihn, —
du küßtest ihn mit heißer Lust —

Senta.

Und dann?

Erik

(sie überrascht anblickend, nach einer Pause).

Sah ich auf's Meer euch flieh'n.

Senta

(schnell erwachend, in höchster Verzückung).

Er sucht mich auf! Ich muß ihn seh'n!
Mit ihm muß ich zu Grunde geh'n!

Erik (in Verzweiflung).

Entsetzlich! Ha, mir wird es klar!
Sie ist dahin! Mein Traum sprach wahr!
(Er stürzt voll Entsetzen ab.)

Senta

(nach dem Ausbruch ihrer Begeisterung in stummes Sinnen versunken, verbleibt in ihrer Stellung, den Blick auf das Bild geheftet; nach einer Pause singt sie leise, aber tief ergriffen, den Schluß der Ballade).

Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

(Die Thüre geht auf. Daland und der Holländer treten ein. — Senta's Blick streift von dem Bilde auf den Holländer; sie stößt einen gewaltigen Schrei der Überraschung aus und bleibt wie festgebannt stehen, ohne ihr Auge vom Holländer abzuwenden.)

## Dritte Scene.

Senta, Daland und der Holländer.

(Der Holländer geht langsam in den Vordergrund.)

Daland

(nachdem er an der Schwelle stehen geblieben, näher tretend).

Mein Kind, du siehst mich auf der Schwelle, . .
wie? Kein Umarmen? Keinen Kuß?
Du bleibst gebannt an deiner Stelle: —
verdien' ich, Senta, solchen Gruß?

Senta.

(Als Daland bei ihr anlangt, ergreift sie seine Hand.)

Gott dir zum Gruß!
(ihn näher an sich ziehend.)
Mein Vater, sprich!
Wer ist der Fremde?

Daland (lächelnd).

Drängst du mich?
Mögst du, mein Kind, den fremden Mann willkommen heißen;
Seemann ist er, gleich mir, das Gastrecht spricht er an.
Lang' ohne Heimath, stets auf fernen, weiten Reisen,
in fremden Landen er der Schätze viel gewann.
Aus seinem Vaterland verwiesen,
für einen Herd er reichlich lohnt:
sprich, Senta, wird es dich verdrießen,
wenn dieser Fremde bei uns wohnt?

(Senta nickt beifällig mit dem Kopfe; Daland wendet sich zum Holländer.)

Sagt, hab' ich sie zu viel gepriesen?
Ihr seht sie selbst, — ist sie euch recht?
Soll noch von Lob ich überfließen?
Gesteht, sie zieret ihr Geschlecht!

(Der Holländer macht eine Bewegung des Beifalls.)

Mögst du, mein Kind, dem Manne freundlich dich erweisen!
Von deinem Herzen auch spricht holde Gab' er an;
reich' ihm die Hand, denn Bräutigam sollst du ihn heißen;
stimmst du dem Vater bei, ist morgen er dein Mann.

(Senta macht eine zuckende schmerzliche Bewegung; ihre Haltung bleibt aber ruhig. Daland zieht einen Schmuck hervor und zeigt ihn seiner Tochter.)

Sieh' dieses Band, sieh' diese Spangen!
Was er besitzt, macht dieß gering.
Muß, theures Kind, dich's nicht verlangen?
Dein ist es, wechselst du den Ring.

(Senta, ohne ihn zu beachten, wendet ihren Blick nicht vom Holländer ab, sowie auch dieser, ohne auf Daland zu hören, nur in den Anblick des Mädchens versunken ist. — Daland wird es gewahr; er betrachtet Beide.)

Doch Keines spricht . . . Sollt' ich hier lästig sein?
So ist's! Am besten lass' ich sie allein.

(zu Senta.)

Mögst du den edlen Mann gewinnen!
Glaub' mir, solch' Glück wird nimmer neu.

(zum Holländer.)

Bleibt hier allein! Ich geh' von hinnen: —
Glaubt mir, wie schön, so ist sie treu!

(Er geht langsam ab, indem er die Beiden wohlgefällig und verwundert betrachtet. — Senta und der Holländer allein.)

(Lange Pause.)

Holländer (tief erschüttert).

Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten
spricht dieses Mädchens Bild zu mir:
wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten,
vor meinen Augen seh' ich's hier. —
Wohl hub auch ich voll Sehnsucht meine Blicke
aus tiefer Nacht empor zu einem Weib:
ein schlagend Herz ließ, ach! mir Satan's Tücke,
daß eingedenk ich meiner Qualen bleib'.
Die düst're Gluth, die hier ich fühle brennen,
sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?
Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:
würd' es durch solchen Engel mir zu Theil!

Senta.

Versank ich jetzt in wunderbares Träumen,
was ich erblicke, ist es Wahn?
Weilt' ich bisher in trügerischen Räumen,
brach des Erwachens Tag heut' an? —
Er steht vor mir mit leidenvollen Zügen,
es spricht sein unerhörter Gram zu mir: —
kann tiefen Mitleids Stimme mich belügen?
Wie ich ihn oft gesehn, so steht er hier.
Die Schmerzen, die in meinem Busen brennen,
ach! Dieß Verlangen, wie soll ich es nennen? —
Wonach mit Sehnsucht es dich treibt — das Heil,
würd' es, du Ärmster, dir durch mich zu Theil!

Holländer (sich Senta etwas nähernd).
Wirst du des Vaters Wahl nicht schelten?
Was er versprach, wie? — dürft' es gelten? —
Du könntest dich für ewig mir ergeben,
und deine Hand dem Fremdling reichtest du?
Soll finden ich nach qualenvollem Leben
in deiner Treu' die lang' ersehnte Ruh'?

Senta.
Wer du auch seist, und welches das Verderben,
dem grausam dich dein Schicksal konnte weih'n, —
was auch das Loos, das ich mir sollt' erwerben:
gehorsam werd' ich stets dem Vater sein!

Holländer.
So unbedingt, wie? könnte dich durchdringen
für meine Leiden tiefstes Mitgefühl?

Senta (halb für sich).
O, welche Leiden! Könnt' ich Trost dir bringen!

Holländer (der es vernommen).
Welch' holder Klang im nächtigen Gewühl! —
— Du bist ein Engel! Eines Engel's Liebe
Verworf'ne selbst zu trösten weiß. —
O, wenn Erlösung mir zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch diese sei's!

Senta (für sich).
Ach, wenn Erlösung ihm zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch mich nur sei's!

Holländer.
O, könntest das Geschick du ahnen,
dem dann mit mir du angehörst,
dich würd' es an das Opfer mahnen,

das du mir bringst, wenn Treu' du schwörst:
es flöhe schaudernd deine Jugend
dem Looſe, dem du ſie willſt weih'n,
nennſt du des Weibes ſchönſte Tugend,
nennſt heil'ge Treue du nicht dein!

Senta.

Wohl kenn' ich Weibes heil'ge Pflichten,
ſei d'rum getroſt, unſel'ger Mann!
Laſſ' über die das Schickſal richten,
die ſeinem Spruche trotzen kann!
In meines Herzens höchſter Reine
kenn' ich der Treue Hochgebot: —
wem ich ſie weih', ſchenk' ich die Eine:
die Treue bis zum Tod!

Holländer (mit Erhebung).

Ein heil'ger Balſam meinen Wunden
dem Schwur, dem hohen Wort entfließt.
Hört es: mein Heil hab' ich gefunden,
Mächte, die ihr zurück mich ſtieß't!
Du, Stern des Unheils, ſollſt erblaſſen!
Licht meiner Hoffnung, leuchte neu!
Ihr Engel, die mich einſt verlaſſen,
ſtärkt jetzt dieß Herz in ſeiner Treu'!

Senta.

Von mächt'gem Zauber überwunden,
reißt mich's zu ſeiner Rettung fort:
hier habe Heimath er gefunden,
hier ruh' ſein Schiff in ew'gem Port!
Was iſt's, das mächtig in mir lebet?
Was ſchließt berauſcht mein Buſen ein?
Allmächt'ger, was mich hoch erhebet,
laſſ' es dir Kraft der Treue ſein!

Daland (wieder eintretend).

Verzeiht! Mein Volk hält draußen sich nicht mehr;
nach jeder Rückkunft, wisset, giebt's ein Fest:
verschönern möcht' ich's, komme deßhalb her,
ob mit Verlobung sich's vereinen läßt? —
Ich denk', ihr habt nach Herzenswunsch gefreit? —
Senta, mein Kind, sag', bist du auch bereit? —

Senta
(mit feierlicher Entschlossenheit).

Hier meine Hand! Und ohne Reu'
bis in den Tod gelob' ich Treu'!

Holländer.

Sie reicht die Hand! Gesprochen sei
Hohn, Hölle, dir durch ihre Treu'!

Daland.

Euch soll dieß Bündniß nicht gereu'n!
Zum Fest! Heut' soll sich Alles freu'n!

(Alle ab.)

Der Vorhang fällt.

# Dritter Akt.

(Seebucht mit felsigem Gestade; das Haus Daland's zur Seite im Vordergrunde. Den Hintergrund nehmen, ziemlich nahe bei einander liegend, die beiden Schiffe, das des Norweger's und das des Holländer's, ein. Helle Nacht: das norwegische Schiff ist erleuchtet; die Matrosen desselben sind auf dem Verdeck: Jubel und Freude. Die Haltung des holländischen Schiffes bietet einen unheimlichen Kontrast: eine unnatürliche Finsterniß ist über dasselbe ausgebreitet; es herrscht Todtenstille.)

## Erste Scene.

Matrosen des Norweger's (trinkend).

Steuermann, laß' die Wacht!
Steuermann, her zu uns!
Ho! He! Je! Ho!
Hißt die Segel auf! Anker fest!
Steuermann, her! —
Fürchten weder Wind, noch bösen Strand,
wollen heute 'mal recht lustig sein!
Jeder hat sein Mädel auf dem Land,
herrlichen Taback und guten Brantewein.
Hussassahe!
Klipp' und Sturm draus —
Jollohohe!
Lachen wir aus!
Hussassahe!

Segel ein! Anker fest! Klipp' und Sturm lachen wir aus!
Steuermann, her! Trink' mit aus!

(Sie tanzen auf dem Verdeck.)

(Die Mädchen kommen mit Körben voll Speisen und Getränken.)

Mädchen.

Mein! Seht doch an! Sie tanzen gar!
Der Mädchen bedarf's da nicht fürwahr.

(Sie gehen auf das holländische Schiff zu.)

Matrosen.

He! Mädel! Halt! Wo geht ihr hin?

Mädchen.

Steht euch nach frischem Wein der Sinn?
Eu'r Nachbar dort soll auch 'was haben;
ist Trank und Schmaus für euch allein?

Steuermann.

Fürwahr! Tragt's hin den armen Knaben!
Vor Durst sie scheinen matt zu sein.

Matrosen.

Man hört sie nicht!

Steuermann.

Ei, seht doch nur!
Kein Licht! Von der Mannschaft keine Spur!

Mädchen

(im Begriff, am Bord des Holländer's zu gehen).

He! Seeleut'! He! Wollt Fackeln ihr? —
Wo seid ihr doch? Man sieht nicht hier!

Matrosen (lachend).

Weckt sie nicht auf! Sie schlafen noch.

Mädchen (in das Schiff hineinrufend).

He! Seeleut'! He! Antwortet doch!

(Pause. Große Stille.)

Steuermann. Matrosen.

Haha! Wahrhaftig! Sie sind todt;
sie haben Speis' und Trank nicht noth!

Mädchen (wie oben).

Wie, Seeleute? Liegt ihr so faul schon im Nest?
Ist heute für euch denn nicht auch ein Fest?

Matrosen.

Sie liegen fest auf ihrem Platz,
wie Drachen hüten sie den Schatz.

Mädchen.

He, Seeleute! Wollt ihr nicht frischen Wein?
Ihr müsset doch wahrlich auch durstig sein!

Matrosen.

Sie trinken nicht, sie singen nicht;
in ihrem Schiffe brennt kein Licht.

Mädchen.

Sagt! Habt ihr denn nicht auch ein Schätzchen am Land?
Wollt ihr nicht mit tanzen auf grünem Strand?

Matrosen.

Sie sind schon alt, und bleich statt roth, —
und ihre Liebsten, die sind todt!

Mädchen (heftig rufend).

He! Seeleut'! Seeleut'! Wacht doch auf!
Wir bringen euch Speise und Trank zu Hauf!

Matrosen (verstärkend).

Sie bringen euch Speise und Trank zu Hauf!
(Langes Stillschweigen.)

Mädchen (betroffen und furchtsam).

Wahrhaftig, ja! Sie scheinen todt.
Sie haben Speis' und Trank nicht noth.

Matrosen (lustig).

Vom fliegenden Holländer wißt ihr ja!
Sein Schiff, wie es leibt, wie es lebt, seht ihr da!

Mädchen (wie zuvor).

So weckt die Mannschaft ja nicht auf:
Gespenster sind's, wir schwören d'rauf!

Matrosen

(mit steigender Ausgelassenheit).

Wie viel hundert Jahre schon seid ihr zur See?
Euch thut ja der Sturm und die Klippe nicht weh!

Mädchen.

Sie trinken nicht! Sie singen nicht!
In ihrem Schiffe brennt kein Licht.

Matrosen.

Habt ihr keine Brief', keine Aufträg' für's Land?
Unsren Urgroßvätern wir stellen's zur Hand!

Mädchen.

Sie sind schon alt, und bleich statt roth!
Ach! Ihre Liebsten, die sind todt!

Matrosen (lärmend).

Hei! Seeleute! Spannt eure Segel doch auf,
und zeigt uns des fliegenden Holländer's Lauf!

(Pause.)

Mädchen

(sich mit ihren Körben furchtsam vom holländischen Schiffe entfernend).

Sie hören nicht! Uns grauf't es hier!
Sie wollen nichts, — was rufen wir?

Matrosen.

Ihr Mädel, laßt die Todten ruh'n!
Laßt's uns Lebend'gen gütlich thun!

Mädchen
(den Matrosen ihre Körbe über Bord reichend).
So nehmt! Eu'r Nachbar hat's verschmäht.

Matrosen.
Wie? Kommt ihr denn nicht selbst am Bord?

Mädchen.
Ei, jetzt noch nicht! Es ist nicht spät!
Wir kommen bald, jetzt trinkt nur fort,
und, wenn ihr wollt, so tanzt dazu,
nur laßt dem müden Nachbar Ruh'
(Gehen ab.)

Matrosen (die Körbe leerend).
Juchhe! Juchhe! Da giebt's die Fülle! —
Ihr lieben Nachbar'n, habet Dank!

Steuermann.
Zum Rand sein Glas ein Jeder fülle!
Lieb Nachbar liefert uns den Trank.

Matrosen (jubelnd).
Lieb' Nachbar'n, habt ihr Stimm' und Sprach',
so wachet auf und macht's uns nach!
(Von hier an beginnt es sich auf dem holländischen Schiffe zu regen.)

Matrosen.
Steuermann, laß' die Wacht!
Steuermann, her zu uns!
Ho! Je! He! Jo!
Hißt die Segel auf! Anker fest!
Steuermann, her! —
Wachten manche Nacht in Sturm und Graus,
tranken oft des Meer's gesalz'nes Naß:
heute wachen wir bei Saus und Schmaus,
besseres Getränk giebt Mädel uns vom Faß.
Hussassahe! ꝛc.

(Das Meer, welches sonst überall ruhig bleibt, hat sich im Umkreise des holländischen Schiffes zu heben begonnen; eine düstere, bläuliche Flamme lodert in diesem als Wachtfeuer auf. Sturmwind erhebt sich in dessen Tauen. — Die Mannschaft, von der man zuvor nichts sah, belebt sich.)

Die Mannschaft des Holländer's.

Johohe! Johohoe! Hoe! Hoe! Hoe!
Huih— ßa!
Nach dem Land treibt der Sturm
Huih — ßa!
Segel ein! Anker los!
In die Bucht laufet ein! —
Schwarzer Hauptmann, geh' an's Land,
sieben Jahre sind vorbei!
Frei' um blonden Mädchens Hand!
Blondes Mädchen, sei ihm treu!
Lustig heut',
Bräutigam!
Sturmwind heult Brautmusik, — Ozean tanzt dazu!
Hui! — Horch, er pfeift! —
— Kapitän, bist wieder da? —
Hui! — Segel auf! —
Deine Braut, sag', wo sie blieb? —
— Hui! — Auf, in See! —
Kapitän! Kapitän! Hast kein Glück in der Lieb'!
Hahaha!
Sause, Sturmwind, heule zu!
Unsren Segeln läss'st du Ruh'!
Satan hat sie uns gefeit,
reißen nicht in Ewigkeit.

(Während des Gesanges der Holländer wird ihr Schiff von den Wogen auf- und abgetragen; furchtbarer Sturmwind heult und pfeift durch die nackten Taue. Die Luft und das Meer bleiben übrigens, außer in der nächsten Umgebung des holländischen Schiffes, ruhig wie zuvor.)

Die norwegischen Matrosen

(welche erst mit Verwunderung, dann mit Entsetzen zugehört und zugesehen haben).

Welcher Sang? — Ist es Spuk? — Wie mich's graut! —
Stimmet an — unser Lied! — Singet laut! —
Steuermann, lass' die Wacht! ꝛc.

(Der Gesang der Mannschaft des Holländer's wird in einzelnen Strophen immer stärker wiederholt; die Norweger suchen ihn mit ihrem Liede zu übertäuben; nach vergeblichen Versuchen bringt sie das Tosen des Meeres, das Sausen, Heulen und Pfeifen des unnatürlichen Sturmes, sowie der immer wilder werdende Gesang der Holländer zum Schweigen. Sie ziehen sich zurück, schlagen das Kreuz und verlassen das Verdeck; die Holländer, als sie dieß sehen, erheben ein gellendes Hohngelächter. Sodann herrscht mit einem Male auf ihrem Schiffe wieder die erste Todtenstille; Luft und Meer werden in einem Augenblicke ruhig, wie zuvor.)

## Zweite Scene.

(Senta kommt bewegten Schrittes aus dem Hause; ihr folgt Erik in der höchsten Aufregung.)

Erik.

Was mußt' ich hören, Gott, was mußt' ich sehen!
Ist's Täuschung, Wahrheit? Ist es That?

Senta

(sich mit peinlichem Gefühle abwendend).

O, frage nicht! Antwort darf ich nicht geben.

Erik.

Gerechter Gott! Kein Zweifel! — Es ist wahr! —
Welch' unheilvolle Macht riß dich dahin?
Welche Gewalt verführte dich so schnell? —
Dein Vater — ha! den Bräut'gam bracht' er mit . . .
Ich kannt' ihn wohl . . . mir ahnte, was geschieht!
Doch du . . . ist's möglich! — reichest deine Hand
dem Mann, der deine Schwelle kaum betrat?

Senta (wie vorher).

Nicht weiter! Schweig'! Ich muß, ich muß!

Erik.

O des Gehorsams, blind wie deine That!
Den Wink des Vaters nanntest du willkommen,
mit einem Stoß vernichtest du mein Herz!

Senta (mit sich kämpfend).

Nicht mehr! Nicht mehr! Ich darf dich nicht mehr seh'n,
nicht an dich denken: — hohe Pflicht gebeut's.

Erik.

Welch' hohe Pflicht? Ist's höh're nicht, zu halten,
was du mir einst gelobtest, ew'ge Treue?

Senta (heftig).

Wie? Ew'ge Treue hätt' ich dir gelobt?

Erik (mit Schmerz).

Senta, o Senta, läugnest du? —
Willst jenes Tag's du nicht dich mehr entsinnen,
als du vom Fels mich riefest in das Thal?
Als, dir des Hochlands Blume zu gewinnen,
muthvoll ich trug Beschwerden ohne Zahl?
Gedenkst du, wie auf steilem Felsenriffe
vom Ufer wir den Vater scheiden sah'n?
Er zog dahin auf weiß beschwingtem Schiffe,
und meinem Schutz vertraute er dich an: —
als sich dein Arm um meinen Nacken schlang,
gestandest Liebe du mir nicht auf's Neu'?
Was bei der Hände Druck mich hehr durchdrang —
sag', war's nicht die Versich'rung deiner Treu'?

(Der Holländer hat den Auftritt belauscht; in furchtbarer Aufregung bricht er jetzt hervor.)

Holländer.

Verloren! Ach verloren! Ewig verlor'nes Heil!

Erik (entsetzt zurücktretend).

Was seh' ich? Gott!

Holländer.

Senta, leb' wohl!

Senta

(sich ihm in den Weg werfend).

Halt' ein, Unsel'ger!

Erik (zu Senta).

Was beginnst du?

Holländer.

In See! In See — für ew'ge Zeiten! —
Um deine Treue ist's gethan, —
um deine Treue, — um mein Heil!
Leb' wohl, ich will dich nicht verderben!

Erik.

Entsetzlich! Dieser Blick . . !

Senta (wie vorher).

Halt' ein!
Von dannen sollst du nimmer flieh'n!

Holländer

(giebt seiner Mannschaft ein gellendes Zeichen auf einer Schiffspfeife).

Segel auf! Anker los!
Sagt Lebewohl für Ewigkeit dem Land!

Senta.

Ha! Zweifelst du an meiner Treue?
Unsel'ger, was verblendet dich?
Halt' ein! Das Bündniß nicht bereue!
Was ich gelobte, halte ich!

Holländer.

Fort auf das Meer treibt's mich auf's Neue!
Ich zweifl' an dir, ich zweifl' an Gott!
Dahin! Dahin iſt alle Treue!
Was du gelobteſt, war dir Spott!

Erik.

Was hör' ich! Gott, was muß ich ſehen!
Muß ich dem Ohr, dem Auge trau'n?
Senta! Willſt du zu Grunde gehen?
Zu mir! Du biſt in Satan's Klau'n!

Holländer.

Erfahre das Geſchick, vor dem ich dich bewahre! —
Verdammt bin ich zum gräßlichſten der Looſe:
zehnfacher Tod wär' mir erwünſchte Luſt!
Vom Fluch ein Weib allein kann mich erlöſen,
ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir weiht. . .
Wohl haſt du Treue mir gelobt, doch vor
dem Ewigen noch nicht: — dieß rettet dich!
Denn wiſſ', Unſel'ge, welches das Geſchick,
das Jene trifft, die mir die Treue brachen: —
ew'ge Verdammniß iſt ihr Loos! —
Zahlloſe Opfer fielen dieſem Spruch
durch mich! — Du aber ſollſt gerettet ſein. —
Leb' wohl! — Fahr' hin, mein Heil, in Ewigkeit!

Erik (in furchtbarer Angſt).

Zu Hülfe! Rettet! Rettet ſie!

Senta (in höchſter Aufregung).

Wohl kenn' ich dich! Wohl kenn' ich dein Geſchick!
Ich kannte dich, als ich zuerſt dich ſah!
Das Ende deiner Qual iſt da! — Ich bin's,
durch deren Treu' dein Heil du finden ſollſt!

(Auf Erik's Hülferuf sind Daland, Mary und die Mädchen aus dem Hause, die Matrosen von dem Schiffe herbeigeeilt.)

Erik.

Helft ihr! Sie ist verloren!

Daland. Mary. Chor.

Was erblick' ich!

Holländer (zu Senta).

Du kennst mich nicht, — du ahnst nicht, wer ich bin!

(Er deutet auf sein Schiff, dessen rothe Segel aufgespannt sind und dessen Mannschaft in gräßlicher Regsamkeit die Abfahrt vorbereitet.)

Befrag' die Meere aller Zonen, frag'
den Seemann, der den Ozean durchstrich: —
er kennt dieß Schiff, das Schrecken aller Frommen:
den fliegenden Holländer nennt man mich!

(Mit Blitzesschnelle langt er am Bord seines Schiffes an, welches augenblicklich unter dem Seeruse der Mannschaft abfährt. — Alles steht entsetzt. — Senta sucht sich mit Gewalt von Daland und Erik, die sie halten, loszuwinden.)

Daland. Erik. Mary. Chor.

Senta! Senta! — Was willst du thun?

(Senta hat sich mit wüthender Macht losgerissen und erreicht ein vorstehendes Felsenriff; von da aus ruft sie mit aller Kraft dem absegelnden Holländer nach.)

Senta.

Preis' deinen Engel und sein Gebot!
Hier sieh' mich, treu dir bis zum Tod!

(Sie stürzt sich in das Meer; in demselben Augenblicke versinkt das Schiff des Holländer's und verschwindet schnell in Trümmern. — In weiter Ferne entsteigen dem Wasser der Holländer und Senta, beide in verklärter Gestalt; er hält sie umschlungen.) —

Der Vorhang fällt.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

# Gesammelte

# Schriften und Dichtungen

von

# Richard Wagner.

Zweiter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1871.

# Inhaltsverzeichniß.


Seite

Einleitung . . . . . 1

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg . . . . 5

Bericht über die Heimbringung der sterblichen Überreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden 53

Rede an Weber's letzter Ruhestätte . . . . . 61

Gesang nach der Bestattung . . . . . 64

Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu . . . . . 65

Lohengrin . . . . . 85

Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage . . . . . 151

Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama . . 201

Siegfried's Tod . . . . . 215

Trinkspruch am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Kapelle in Dresden . . . . . 301

Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1849) . . . . . 307

# Einleitung.

Die Geschichte der Entstehung der in diesem zweiten Bande vorliegenden Arbeiten muß ich mir für eine spätere Mittheilung aufbehalten, da ich sie selbst bereits einige Jahre nach der Dresdener Periode, welcher jene angehören, in ausführlicherer Weise aufzeichnete, und zwar mit einer Behandlung und im Sinne einer Beurtheilung, welche zu deutlich den Charakter dieser etwas späteren Periode tragen, um nicht für die Einreihung in die Arbeiten aus derselben Zeit zurückgelegt werden zu müssen. Die Aufeinanderfolge in der Anordnung des Inhaltes wird dem Leser von selbst einen Blick in jene Entstehung ermöglichen. Vorherrschend sind die dramatisch-dichterischen Arbeiten, auf deren eine sich auch eine besondere Studie (über die „Wibelungen") bezieht. Auch was diese anfänglich unterbricht, sind Erinnerungen an Vorgänge aus dem Bereiche meiner künstlerischen Wirksamkeit in meiner Stellung als Dresdener Kapellmeister. Was diese letztere so plötzlich unterbrach, liegt für dießmal genügend in dem Charakter des am Schlusse dieses Bandes gegebenen Aufsatzes, eines Entwurfes zur Reorganisation des Dresdener Hoftheaters, und namentlich in der ihn

einleitenden Mittheilung des Herganges bei der versuchten Verwerthung dieser Arbeit, angedeutet. So jähe der Fall aus der idealen Sphäre meiner Produktivität in die sehr realistische eines Befassens mit Berechnungen von Gehaltsétats u. dergl. dünken muß, bekämpfte ich schließlich doch meine eigenen Zweifel an der Tauglichkeit dieser Arbeit zu einer Mittheilung am betreffenden Orte, da ich erkannte, wie meine nachfolgenden, anscheinend exzentrischen Darstellungen des Verhältnisses unserer Kunst zu unserer gültigen Öffentlichkeit und ihrem Bestande vielleicht nur als die Auslassungen eines überspannten, jedenfalls durchaus unpraktischen Menschen, welcher der Realität des Lebens und seiner Verhältnisse gar nicht Rechnung zu tragen wüßte, beurtheilt werden könnten. Es lag mir somit daran, durch die Mittheilung gerade dieser, fast lästig detaillirten Arbeit, zur Widerlegung des gewöhnlichen Vorurtheils phantasieloser Menschen beizutragen, welche den phantasievollen, produktiven Künstler, das von ihnen sogenannte „Genie", für durchaus unpraktisch und unfähig, die Wirklichkeit der Dinge kaltblütig zu erfassen, halten zu müssen so gern glauben. Sie, die in Nichts produktiv sind und eigentlich nie selbst einen praktischen Einfall haben, darüber zu belehren, wie stümperhaft sie in ihrer Praxis sind, und ihnen nachzuweisen, wie sie dieselben Mittel, mit denen das Zweckmäßigste und Bedeutendste hergestellt werden könnte, sobald aus dem innersten Wesen der Sache heraus das richtige Verständniß dafür erworben ist, auf das Jämmerlichste vergeuden und nutzlos verschwenden, — diesem Anreize war es mir damals schwer zu widerstehen, selbst wenn ich mir nicht schmeicheln durfte, für meine Belehrung und meinen Nachweis Anerkennung zu finden. Daß ein Miserfolg meiner Bemühungen in diesem Sinne nicht ausbleiben und meinem unnützen Versuche mit lächelndem Hohne zugesehen werden konnte, dieß mußte allerdings wiederum mich darüber belehren, daß ich, wenn ich wohl meine Sache richtig verstand, dennoch über die „Welt" noch in großem Irrthume mich befand.

Worin dieser Irrthum bestand, habe ich hier gewiß nicht erst anzudeuten: wer ihn ganz erkennt, vermag dann über die Welt wohl nicht minder zu lächeln, als er von ihr belächelt wird, sobald er sie belehren will.

Immerhin bliebe der Fall denkbar, daß auch von jenen Regionen einmal ein ernster Ausblick nach Belehrung durch wahrhaft Sachverständige ausginge: ich wäre dann begierig zu erfahren, wie bei gewollter ernstlicher Erwägung derselben eine Arbeit, wie die hier in Rede stehende meinige vom Jahre 1849, als unpraktisch würde zurückgewiesen werden können. Auch ohne der Erwartung eines solchen Phänomen's zu leben, glaube ich dennoch meine Arbeit dem theilnehmenden Leser vollständig vorlegen zu müssen, wenn es mir ernstlich daran liegt, mich vollständig ihm bekannt zu machen.

So viel hier zur Entschuldigung, wenn diese nöthig war!

---

# Tannhäuser

und

# der Sängerkrieg auf Wartburg.

# Personen.

Hermann, Landgraf von Thüringen.

Tannhäuser,
Wolfram von Eschenbach,
Walther von der Vogelweide,
Biterolf,
Heinrich der Schreiber,
Reinmar von Zweter,
} Ritter und Sänger.

Elisabeth, Nichte des Landgrafen.

Venus.

Ein junger Hirt.

Thüringische Grafen und Edelleute.

Edelfrauen.

Edelknaben.

Ältere und jüngere Pilger.

Die drei Grazien. — Jünglinge.

Sirenen. Najaden. Nymphen. Amoretten. Bacchantinnen. Satyre und Faune.

Thüringen. Wartburg.

Im Anfange des 13. Jahrhunderts.

# Erster Aufzug.

## Erste Scene.*)

(Die Bühne stellt das Innere des Venusberges [Hörselberges bei Eisenach] dar. Weite Grotte, welche sich im Hintergrunde durch eine Biegung nach rechts, wie unabsehbar dahin zieht. Aus einer zerklüfteten Öffnung, durch welche mattes Tageslicht hereinscheint, stürzt sich die ganze Höhe der Grotte entlang ein grünlicher Wasserfall herab, wild über Gestein schäumend; aus dem Becken, welches das Wasser auffängt, fließt nach dem ferneren Hintergrunde der Bach hin, welcher dort sich zu einem See sammelt, in welchem man die Gestalten badender **Najaden**, und an dessen Ufern gelagerte **Sirenen** gewahrt. Zu beiden Seiten der Grotte Felsenvorsprünge von unregelmäßiger Form, mit wunderbaren, korallenartigen tropischen Gewächsen bewachsen. Vor einer nach links aufwärts sich dehnenden Grottenöffnung, aus welcher ein zarter, rosiger Dämmer herausscheint, liegt im Vordergrunde **Venus** auf einem reichen Lager, vor ihr das Haupt in ihrem Schooße, die Harfe zur Seite, **Tannhäuser** halb knieend. Das Lager umgeben, in reizender Verschlingung gelagert, die drei **Grazien**. Zur Seite und hinter dem Lager zahlreiche schlafende **Amoretten**, wild über und neben einander gelagert, einen verworrenen Knäuel bildend, wie Kinder, die von einer Balgerei ermattet, eingeschlafen sind. Der ganze Vordergrund ist von einem zauberhaften, von unten her dringenden, röthlichen Lichte beleuchtet, durch welches das Smaragdgrün des Wasserfalles, mit dem Weiß seiner schäumenden Wellen, stark durchbricht: der ferne Hintergrund mit den Seeufern ist von einem verklärt blauen Dufte mondscheinartig erhellt. — Beim Aufzuge des Vorhanges sind auf den erhöhten Vorsprüngen, bei Bechern noch die **Jünglinge** gelagert, welche jetzt sofort den verlockenden Winken der **Nymphen** folgen, und zu diesen hinabeilen; die **Nymphen** hatten um das schäumende Becken des Wasserfalles den auffordernden Reigen begonnen, welcher die **Jünglinge** zu ihnen führen

*) Die beiden ersten Scenen sind hier nach der späteren Ausführung gegeben, welche der Verfasser als einzig giltig auch für die Aufführung derselben anerkannt wissen will. D. Herausg.

sollte: die Paare finden und mischen sich; Suchen, Fliehen und reizendes Necken beleben den Tanz. Aus dem ferneren Hintergrunde naht ein Zug von **Bacchantinnen**, welcher durch die Reihen der liebenden Paare, zu wilder Lust auffordernd, daherbraust. Durch Gebärden begeisterter Trunkenheit reißen die **Bacchantinnen** die Liebenden zu wachsender Ausgelassenheit hin. **Satyre** und **Faune** sind aus den Klüften erschienen, und drängen sich jetzt mit ihrem Tanze zwischen die Bacchanten und liebenden Paare. Sie vermehren durch ihre Jagd auf die Nymphen die Verwirrung; der allgemeine Taumel steigert sich zur höchsten Wuth. Hier, beim Ausbruche der höchsten Raserei erheben sich entsetzt **die drei Grazien**. Sie suchen den Wüthenden Einhalt zu thun und sie zu entfernen. Machtlos fürchten sie selbst mit fortgerissen zu werden: sie wenden sich zu den schlafenden **Amoretten**, rütteln sie auf, und jagen sie in die Höhe. Diese flattern wie eine Schaar Vögel aufwärts auseinander, nehmen in der Höhe, wie in Schlachtordnung, den ganzen Raum der Höhle ein, und schießen von da herab einen unaufhörlichen Hagel von Pfeilen auf das Getümmel in der Tiefe. Die Verwundeten, von mächtigem Liebessehnen ergriffen, lassen vom rasenden Tanze ab und sinken in Ermattung. Die **Grazien** bemächtigen sich der Verwundeten und suchen, indem sie die Trunkenen zu Paaren fügen, sie mit sanfter Gewalt nach dem Hintergrunde zu zerstreuen. Dort nach den verschiedensten Richtungen hin entfernen sich [zum Theil auch von der Höhe herab durch die Amoretten verfolgt] die Bacchanten, Faunen, Satyren, Nymphen und Jünglinge. Ein immer dichterer rosiger Duft senkt sich herab; in ihm verschwinden zunächst die Amoretten, dann bedeckt er den ganzen Hintergrund, so daß endlich, außer **Venus** und **Tannhäuser**, nur noch **die drei Grazien** sichtbar zurückbleiben. Diese wenden sich jetzt nach dem Vordergrunde zurück; in anmuthigen Verschlingungen nahen sie sich **Venus**, ihr gleichsam von dem Siege berichtend, den sie über die wilden Leidenschaften der Unterthanen ihres Reiches gewonnen. — **Venus** blickt dankend zu ihnen.)

Gesang der Sirenen.

Naht euch dem Strande,
naht euch dem Lande,
wo in den Armen
glühender Liebe
selig Erwarmen
still' eure Triebe!

(Der dichte Duft im Hintergrunde zertheilt sich. ein Nebelbild zeigt die Entführung der **Europa**, welche auf dem Rücken des mit Blumen geschmückten weißen Stieres, von Tritonen und Nereiden geleitet, durch das blaue Meer dahinfährt. Der rosige Duft schließt sich wieder, das Bild verschwindet, und die **Grazien** deuten nun durch einen anmuthigen Tanz den geheimnißvollen Inhalt des Bildes, als ein Werk der Liebe, an. Von Neuem theilt sich der Duft. Man erblickt in sanfter Mondesdämmerung **Leda**, am Waldteiche ausgestreckt; der

Schwan schwimmt auf sie zu und birgt schmeichelnd seinen Hals an ihrem Busen. Allmählich verbleicht auch dieses Bild. Der Duft verzieht sich endlich ganz, und zeigt die ganze Grotte einsam und still. Die **Grazien** neigen sich lächelnd vor **Venus**, und entfernen sich langsam nach der Seitengrotte. Tiefste Ruhe. Unveränderte Gruppe der **Venus** und **Tannhäuser's**.)

## Zweite Scene.

Venus. Tannhäuser.

(Tannhäuser zuckt mit dem Haupte empor, als fahre er aus einem Traume auf. — Venus zieht ihn schmeichelnd zurück. — Tannhäuser führt die Hand über die Augen, als ob er ein Traumbild fest zu halten suche.)

Venus.

Geliebter, sag', wo weilt dein Sinn?

Tannhäuser.

Zu viel! Zu viel! O, daß ich nun
erwachte!

Venus.

Sprich, was kümmert dich?

Tannhäuser.

Im Traum war mir's, als hörte ich —
was meinem Ohr so lange fremd!
als hörte ich der Glocken froh Geläute: —
o, sag'! Wie lange hört' ich's doch nicht mehr?

Venus.

Wohin verlierst du dich? Was ficht dich an?

Tannhäuser.

Die Zeit, die hier ich weil', ich kann sie nicht
ermessen: — Tage, Monde — giebt's für mich
nicht mehr, denn nicht mehr sehe ich die Sonne,
nicht mehr des Himmels freundliche Gestirne; —

den Halm seh' ich nicht mehr, der frisch ergrünend
den neuen Sommer bringt; — die Nachtigall
nicht hör' ich mehr, die mir den Lenz verkünde: —
hör' ich sie nie, seh' ich sie niemals mehr?

Venus.

Ha! Was vernehm' ich? Welche thör'ge Klagen!
Bist du so bald der holden Wunder müde,
die meine Liebe dir bereitet? — Oder
wie? Reu't es dich so sehr, ein Gott zu sein?
Hast du so bald vergessen, wie du einst
gelitten, während jetzt du dich erfreu'st? —
Mein Sänger, auf! Ergreife deine Harfe!
Die Liebe fei're, die so herrlich du besingst,
daß du der Liebe Göttin selber dir gewannst!
Die Liebe fei're, da ihr höchster Preis dir ward!

Tannhäuser

(zu einem plötzlichen Entschlusse ermannt, nimmt die Harfe und stellt sich feierlich vor Venus hin).

Dir töne Lob! Die Wunder sei'n gepriesen,
die deine Macht mir Glücklichem erschuf!
Die Wonnen süß, die deiner Huld entsprießen,
erheb' mein Lied in lautem Jubelruf!
Nach Freude, ach! nach herrlichem Genießen
verlangt' mein Herz, es dürstete mein Sinn:
da, was nur Göttern einstens du erwiesen,
gab deine Gunst mir Sterblichem dahin. —
Doch sterblich, ach! bin ich geblieben,
und übergroß ist mir dein Lieben;
wenn stets ein Gott genießen kann,
bin ich dem Wechsel unterthan;

nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen:
aus deinem Reiche muß ich flieh'n, —
o Königin, Göttin! Laß mich zieh'n!

Venus (noch auf ihrem Lager).

Was muß ich hören! Welch' ein Sang!
Welch' trübem Ton verfällt dein Lied!
Wohin floh die Begeist'rung dir,
die Wonnesang dir nur gebot?
Was ist's? Worin war meine Liebe lässig?
Geliebter, wessen klagest du mich an?

Tannhäuser (zur Harfe).

Dank deiner Huld! Gepriesen sei dein Lieben!
Beglückt für immer, wer bei dir geweilt!
Beneidet ewig, wer mit warmen Trieben
in deinen Armen Göttergluth getheilt!
Entzückend sind die Wunder deines Reiches,
den Zauber aller Wonnen athm' ich hier;
kein Land der weiten Erde bietet Gleiches,
was sie besitzt, scheint leicht entbehrlich dir.
Doch ich aus diesen ros'gen Düften
verlange nach des Waldes Lüften,
nach unsres Himmels klarem Blau,
nach unsrem frischen Grün der Au',
nach unsrer Vöglein liebem Sange,
nach unsrer Glocken trautem Klange: —
aus deinem Reiche muß ich flieh'n, —
o Königin, Göttin! Laß mich zieh'n!

Venus (leidenschaftlich aufspringend).

Treuloser! Weh! Was lässest du mich hören?
Du wagest meine Liebe zu verhöhnen?

Du preiſeſt ſie, und willſt ſie dennoch flieh'n?
Zum Überdruß iſt dir mein Reiz gedieh'n?

Tannhäuſer.

O ſchöne Göttin! Wolle mir nicht zürnen!
Dein übergroßer Reiz iſt's, den ich meide.

Venus.

Weh' dir! Verräther! Heuchler! Undankbarer!
Ich laſſ' dich nicht! Du darfſt von mir nicht zieh'n!

Tannhäuſer.

Nie war mein Lieben größer, niemals wahrer,
als jetzt, da ich für ewig dich muß flieh'n!

(Venus hat mit heftiger Gebärde ihr Geſicht, von ihren Händen bedeckt, abgewandt. Nach einem Schweigen wendet ſie es lächelnd und mit verführeriſchem Ausdrucke Tannhäuſer wieder zu.)

Venus (mit leiſer Stimme beginnend).

Geliebter, komm'! Sieh' dort die Grotte,
von roſ'gen Düften mild durchwallt!
Entzücken böt' ſelbſt einem Gotte
der ſüß'ſten Freuden Aufenthalt:
beſänftigt auf dem weichſten Pfühle
flieh' deine Glieder jeder Schmerz,
dein brennend Haupt umwehe Kühle,
wonnige Gluth durchſchwell' dein Herz.
Aus holder Ferne mahnen ſüße Klänge,
daß dich mein Arm in trauter Näh' umſchlänge;
von meinen Lippen ſchlürfſt du Göttertrank,
aus meinen Augen ſtrahlt dir Liebesdank: —
ein Freudenfeſt ſoll unſrem Bund entſtehen,
der Liebe Feier laß uns froh begehen!
Nicht ſollſt du ihr ein ſcheues Opfer weih'n, —
nein! — mit der Liebe Göttin ſchwelge im Verein

Sirenen (aus weiter Ferne, unsichtbar).

Naht euch dem Strande,
naht euch dem Lande!

Venus
(Tannhäuser sanft nach sich ziehend).

Mein Ritter! Mein Geliebter! Willst du flieh'n?

Tannhäuser
(auf das Äußerste hingerissen, greift mit trunkener Gebärde in die Harfe).

Stets soll nur dir, nur dir mein Lied ertönen!
Gesungen laut sei nur dein Preis von mir!
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,
und jedes holde Wunder stammt von dir.
Die Gluth, die du mir in das Herz gegossen,
als Flamme lod're hell sie dir allein!
Ja, gegen alle Welt will unverdrossen
fortan ich nun dein kühner Streiter sein. —
Doch hin muß ich zur Welt der Erden,
bei dir kann ich nur Sklave werden;
nach Freiheit doch verlange ich,
nach Freiheit, Freiheit dürstet's mich;
zu Kampf und Streite will ich stehen,
sei's auch auf Tod und Untergehen: —
drum muß aus deinem Reich ich flieh'n, —
o Königin, Göttin! Laß mich zieh'n!

Venus (im heftigsten Zorne).

Zieh' hin, Wahnsinniger, zieh' hin!
Verräther, sieh', nicht halt' ich dich!
Ich geb' dich frei, — zieh' hin! zieh' hin!
Was du verlangst, das sei dein Loos!
Hin zu den kalten Menschen flieh',
vor deren blödem, trübem Wahn

der Freude Götter wir entfloh'n
tief in der Erde wärmenden Schoos.
Zieh' hin, Bethörter! Suche dein Heil,
suche dein Heil — und find' es nie!
Die du bekämpft, die du besiegt,
die du verhöhnt mit jubelndem Stolz,
flehe sie an, die du verlacht,
wo du verachtest, jamm're um Huld!
Deiner Schande Schmach blüht dir dann auf;
gebannt, verflucht, folgt dir der Hohn:
zerknirscht, zertreten seh' ich dich nah'n,
bedeckt mit Staub das entehrte Haupt.
— „O fändest du sie wieder,
die einst dir gelacht!
Ach, öffneten sich wieder
die Thore ihrer Pracht!" —
Da liegt er vor der Schwelle,
wo einst ihm Freude floß:
um Mitleid, nicht um Liebe,
fleht bettelnd der Genoß!
Zurück der Bettler! Sklave, weich'!
Nur Helden öffnet sich mein Reich!

Tannhäuser.

Der Jammer sei dir kühn erspart,
daß du entehrt mich nahen säh'st.
Für ewig scheid' ich: lebe wohl!
Der Göttin kehr' ich nie zurück.

Venus.

Ha! Kehrtest du mir nie zurück! —
Was sagt' ich? —
Was sagt' er? —

Wie es denken?
Wie es faſſen!
Mein Trauter ewig mich verlaſſen? —
Wie hätt' ich das verſchuldet,
die Göttin aller Hulden?
Wie ihr die Wonne rauben,
dem Freunde zu vergeben?
Wie lächelnd unter Thränen
ich ſehnſuchtsvoll dir lauſchte,
den ſtolzen Sang zu hören,
der rings ſo lang' verſtummt, —
oh! könnteſt je du wähnen,
daß ungerührt ich bliebe,
dräng' deiner Seele Seufzen
in Klagen zu mir her?
Daß ich in deinen Armen
mir letzte Tröſtung fand,
laſſ' deſſ' mich nicht entgelten,
verſchmäh' nicht meinen Troſt! —
Ach! kehrteſt du nicht wieder,
dann träfe Fluch die Welt;
für ewig läg' ſie öde,
aus der die Göttin ſchwand! —
Kehr' wieder! Kehr' mir wieder!
Trau' meiner Liebeshuld! —

Tannhäuſer.
Wer, Göttin, dir entflieht,
flieht ewig jeder Huld.

Venus.
Nicht wehre ſtolz dem Sehnen,
wenn neu dich's zu mir zieht.

Tannhäuser.

Mein Sehnen drängt zum Kampfe;
nicht such' ich Wonn' und Lust.
O, Göttin, woll' es fassen,
mich drängt es hin zum Tod!

Venus.

Wenn selbst der Tod dich meidet,
ein Grab dir selbst verwehrt?

Tannhäuser.

Den Tod, das Grab im Herzen,
durch Buße find' ich Ruh'.

Venus.

Nie ist dir Ruh' beschieden,
nie findest du das Heil!
Kehr' wieder, suchst du Frieden!
Kehr' wieder, suchst du Heil!

Tannhäuser.

Göttin der Wonne, nicht in dir —
Mein Fried', mein Heil ruht in Maria!

(Furchtbarer Schlag. Venus verschwindet.)

## Dritte Scene.

(Tannhäuser steht plötzlich in einem schönen Thale, über ihm blauer Himmel. Rechts im Hintergrunde die Wartburg, links in größerer Ferne der Hörselberg. — Rechter Hand führt auf der halben Höhe des Thales ein Bergweg nach dem Vordergrunde zu, wo er dann seitwärts abbiegt; in demselben Vordergrund ist ein Muttergottesbild, zu welchem ein niedriger Bergvorsprung hinaufführt. — Von der Höhe links vernimmt man das Geläute von Herdeglocken; auf einem hohen Vorsprunge sitzt ein junger Hirt mit der Schalmei und singt.)

Hirt.

Frau Holda kam aus dem Berg hervor,
zu ziehen durch Flur und Auen;

gar süßen Klang vernahm da mein Ohr,
mein Auge begehrte zu schauen: —
da träumt' ich manchen holden Traum,
und als mein Aug' erschlossen kaum,
da strahlte warm die Sonnen,
der Mai, der Mai war kommen.
Nun spiel' ich lustig die Schalmei: —
der Mai ist da, der liebe Mai!

(Er spielt auf der Schalmei. Man hört den Gesang der älteren Pilger, welche, von der Richtung der Wartburg her kommend, den Bergweg rechts entlang ziehen.)

Gesang der älteren Pilger.

Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ,
der du des Sünders Hoffnung bist!
Gelobt sei, Jungfrau süß und rein,
der Wallfahrt wolle günstig sein! —
Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
kann länger sie nicht mehr ertragen;
drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast,
und wähle gern mir Müh' und Plagen.
Am hohen Fest der Gnadenhuld
in Demuth sühn' ich meine Schuld;
gesegnet, wer im Glauben treu:
er wird erlöst durch Buß' und Reu'.

(Der Hirt, der fortwährend auf der Schalmei gespielt hat, hält ein, als der Zug der Pilger auf der Höhe ihm gegenüber ankommt.)

Hirt

(den Hut schwenkend und den Pilgern laut zurufend).

Glück auf! Glück auf nach Rom!
Betet für meine arme Seele!

Tannhäuser

(tief ergriffen auf die Kniee sinkend).

Allmächt'ger, dir sei Preis!
Hehr sind die Wunder deiner Gnade.

(Der Zug der Pilger entfernt sich immer weiter von der Bühne, so daß der Gesang allmählich verhallt.)

Pilgergesang.

Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ,
der du des Pilgers Hoffnung bist!
Gelobt sei, Jungfrau süß und rein,
der Wallfahrt wolle günstig sein!

Tannhäuser

(als der Gesang der Pilger sich hier etwas verliert, singt, auf den Knieen, wie in brünstiges Gebet versunken, weiter).

Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
kann länger sie nicht mehr ertragen;
drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast,
und wähle gern mir Müh' und Plagen.

(Thränen ersticken seine Stimme; man hört in weiter Ferne den Pilgergesang fortsetzen bis zum letzten Verhallen, während sich aus dem tiefsten Hintergrunde, wie von Eisenach herkommend, das Geläute von Kirchglocken vernehmen läßt. Als auch dieses schweigt, hört man von links immer näher kommende Hornrufe.)

## Vierte Scene.

(Von der Anhöhe links herab aus einem Waldwege treten der Landgraf und die Sänger, in Jägertracht, einzeln auf. Im Verlaufe der Scene findet sich der ganze Jagdtroß des Landgrafen nach und nach auf der Bühne ein.)

Landgraf.

Wer ist der dort in brünstigem Gebete?

Walther.

Ein Büßer wohl.

Biterolf.

Nach seiner Tracht ein Ritter.

Wolfram

(der auf Tannhäuser zugegangen ist und ihn erkannt hat).

Er ist es!

Die Sänger und der Landgraf.

Heinrich! Heinrich! Seh' ich recht?

(Tannhäuser, der überrascht schnell aufgefahren ist, ermannt sich und verneigt sich stumm gegen den Landgrafen, nachdem er einen flüchtigen Blick auf ihn und die Sänger geworfen.)

Landgraf.

Du bist es wirklich? Kehrest in den Kreis
zurück, den du in Hochmuth stolz verließest?

Biterolf.

Sag', was uns deine Wiederkunft bedeutet?
Versöhnung? Oder gilt's erneu'tem Kampf?

Walther.

Nah'st du als Freund uns oder Feind?

Die anderen Sänger außer Wolfram.

Als Feind?

Wolfram.

O fraget nicht! Ist dieß des Hochmuths Miene? —
Gegrüßt sei uns, du kühner Sänger,
der, ach! so lang' in unsrer Mitte fehlt!

Walther.

Willkommen, wenn du friedlich nah'st!

Biterolf.

Gegrüßt, wenn du uns Freunde nennst!

Alle Sänger.

Gegrüßt! Gegrüßt! Gegrüßt sei uns!

Landgraf.

So sei willkommen denn auch mir!
Sag' an, wo weiltest du so lang'?

Tannhäuser.

Ich wanderte in weiter, weiter Fern', —
da, wo ich nimmer Rast noch Ruhe fand.
Fragt nicht! Zum Kampf mit euch nicht kam ich her.
Seid mir versöhnt, und laßt mich weiter zieh'n!

Landgraf.

Nicht doch! Der Unsre bist du neu geworden.

Walther.

Du darfst nicht zieh'n.

Biterolf.

Wir lassen dich nicht fort.

Tannhäuser.

Laßt mich! Mir frommet kein Verweilen,
und nimmer kann ich rastend steh'n;
mein Weg heißt mich nur vorwärts eilen,
denn rückwärts darf ich niemals seh'n.

Der Landgraf und die Sänger.

O bleib', bei uns sollst du verweilen,
wir lassen dich nicht von uns geh'n.
Du suchtest uns, warum enteilen
nach solchem kurzen Wiederseh'n?

Tannhäuser (sich losreißend).

Fort! Fort von hier!

Die Sänger.

Bleib'! Bleib' bei uns!

Wolfram

(Tannhäuser in den Weg tretend, mit erhobener Stimme).

Bleib' bei Elisabeth!

Tannhäuser

(heftig und freudig ergriffen).

Elisabeth! — O Macht des Himmels,
rufst du den süßen Namen mir?

Wolfram.

Nicht sollst du Feind mich schelten, daß ich ihn
genannt! — Erlaubest du mir, Herr, daß ich
Verkünder seines Glücks ihm sei?

Landgraf.

Nenn' ihm den Zauber, den er ausgeübt, —
und Gott verleih' ihm Tugend,
daß würdig er ihn löse! —

Wolfram.

Als du in kühnem Sange uns bestrittest,
bald siegreich gegen unsre Lieder sangst,
durch unsre Kunst Besiegung bald erlittest:
ein Preis doch war's, den du allein errangst.
War's Zauber, war es reine Macht,
durch die solch' Wunder du vollbracht,
an deinen Sang voll Wonn' und Leid
gebannt die tugendreichste Maid?

Denn, ach! als du uns stolz verlassen,
verschloß ihr Herz sich unsrem Lied;
wir sahen ihre Wang' erblassen,
für immer unsren Kreis sie mied. —
O kehr' zurück, du kühner Sänger,
dem unsren sei dein Lied nicht fern, —
den Festen fehle sie nicht länger,
auf's Neue leuchte uns ihr Stern!

Die Sänger.

Sei unser, Heinrich! Kehr' uns wieder!
Zwietracht und Streit sei abgethan!
Vereint ertönen unsre Lieder,
und Brüder nenne uns fortan!

Tannhäuser

(innig gerührt, umarmt Wolfram und die Sänger mit Heftigkeit).

Zu ihr! Zu ihr! O, führet mich zu ihr!
Ha, jetzt erkenne ich sie wieder,
die schöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
die Fluren prangen reich geschmückt.
Der Lenz mit tausend holden Klängen
zog jubelnd in die Seele mir;
in süßem, ungestümem Drängen
ruft laut mein Herz: zu ihr, zu ihr!

Landgraf und die Sänger.

Er kehrt zurück, den wir verloren!
Ein Wunder hat ihn hergebracht.

Die ihm den Übermuth beschworen,
gepriesen sei die holde Macht!
Nun lausche unsren Hochgesängen
von Neuem der Gepries'nen Ohr!
Es tön' in frohbelebten Klängen
das Lied aus jeder Brust hervor!

(Der ganze Jagdtroß hat sich im Thale versammelt. Der Landgraf stößt in sein Horn: laute Hornrufe der Jäger antworten ihm. Der Landgraf und die Sänger besteigen Pferde, welche man ihnen von der Wartburg her entgegengeführt hat.)

Der Vorhang fällt.

# Zweiter Aufzug.

## Erste Scene.

(Die Sängerhalle auf der Wartburg; nach hinten freie Aussicht auf den Burghof und das Thal.)

Elisabeth (tritt freudig bewegt ein).

Dich, theure Halle, grüß' ich wieder,
froh grüß' ich dich, geliebter Raum!
In dir erwachen seine Lieder,
und wecken mich aus düst'rem Traum. —
Da er aus dir geschieden,
wie öd' erschienst du mir!
Aus mir entfloh der Frieden,
die Freude zog aus dir. —
Wie jetzt mein Busen hoch sich hebet,
so scheinst du jetzt mir stolz und hehr;
der dich und mich so neu belebet,
nicht länger weilt er ferne mehr.
Sei mir gegrüßt! sei mir gegrüßt!

## Zweite Scene.

(Wolfram und Tannhäuser erscheinen im Hintergrunde.)

Wolfram.

Dort ist sie; — nahe dich ihr ungestört!

(Er bleibt, an die Mauerbrüstung des Balkons gelehnt, im Hintergrunde.)

Tannhäuser

(ungestüm zu den Füßen Elisabeth's stürzend).

O Fürstin!

Elisabeth (in schüchterner Verwirrung).

Gott! — Steht auf! — Laßt mich! Nicht darf ich euch hier seh'n!

(Sie will sich entfernen.)

Tannhäuser.

Du darfst! O bleib' und laß zu deinen Füßen mich!

Elisabeth (sich freundlich zu ihm wendend).

So stehet auf!
Nicht sollet hier ihr knie'n, denn diese Halle
ist euer Königreich. O, stehet auf!
Nehmt meinen Dank, daß ihr zurückgekehrt! —
Wo weiltet ihr so lange?

Tannhäuser (sich langsam erhebend).

Fern von hier,
in weiten, weiten Landen. Dichtes Vergessen
hat zwischen heut' und gestern sich gesenkt. —
All' mein Erinnern ist mir schnell geschwunden,
und nur des Einen muß ich mich entsinnen,
daß nie mehr ich gehofft euch zu begrüßen,
noch je zu euch mein Auge zu erheben. —

Elisabeth.

Was war es dann, das euch zurückgeführt?

Tannhäuser.

Ein Wunder war's,
ein unbegreiflich hohes Wunder!

Elisabeth (freudig aufwallend).

Gepriesen sei dieß Wunder
aus meines Herzens Tiefe!
(Sich mäßigend, — in Verwirrung.)
Verzeiht, wenn ich nicht weiß, was ich beginne!
Im Traum bin ich, und thör'ger als ein Kind, —
machtlos der Macht der Wunder preisgegeben.
Fast kenn' ich mich nicht mehr; o, helfet mir,
daß ich das Räthsel meines Herzens löse!
Der Sänger klugen Weisen
lauscht' ich sonst gern und viel;
ihr Singen und ihr Preisen
schien mir ein holdes Spiel.
Doch welch' ein seltsam neues Leben
rief euer Lied mir in die Brust!
Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
bald drang's in mich wie jähe Lust:
Gefühle, die ich nie empfunden!
Verlangen, das ich nie gekannt!
Was einst mir lieblich, war verschwunden
vor Wonnen, die noch nie genannt! —
Und als ihr nun von uns gegangen, —
war Frieden mir und Lust dahin;
die Weisen, die die Sänger sangen,
erschienen matt mir, trüb' ihr Sinn;
im Traume fühlt' ich dumpfe Schmerzen,

mein Wachen ward trübsel'ger Wahn;
die Freude zog aus meinem Herzen: —
Heinrich! Was thatet ihr mir an?

Tannhäuser (hingerissen).
Den Gott der Liebe sollst du preisen,
er hat die Saiten mir berührt,
er sprach zu dir aus meinen Weisen,
zu dir hat er mich hergeführt!

Elisabeth.
Gepriesen sei die Stunde,
gepriesen sei die Macht,
die mir so holde Kunde
von eurer Näh' gebracht!
Von Wonneglanz umgeben
lacht mir der Sonne Schein;
erwacht zu neuem Leben,
nenn' ich die Freude mein!

Tannhäuser.
Gepriesen sei die Stunde,
gepriesen sei die Macht,
die mir so holde Kunde
aus deinem Mund gebracht.
Dem neu erkannten Leben
darf ich mich muthig weih'n;
ich nenn' in freud'gem Beben
sein schönstes Wunder mein!

Wolfram (im Hintergrunde).
So flieht für dieses Leben
mir jeder Hoffnung Schein!

(Tannhäuser trennt sich von Elisabeth; er geht auf Wolfram zu, umarmt ihn, und entfernt sich mit ihm.)

## Dritte Scene.

(Der Landgraf tritt aus einem Seiteneingange auf; Elisabeth eilt ihm entgegen und birgt ihr Gesicht an seiner Brust.)

Landgraf.

Dich treff' ich hier in dieser Halle, die
so lange du gemieden? Endlich denn
lockt dich ein Sängerfest, das wir bereiten?

Elisabeth.

Mein Oheim! O, mein güt'ger Vater!

Landgraf.

Drängt
es dich, dein Herz mir endlich zu erschließen?

Elisabeth.

Blick' mir in's Auge! Sprechen kann ich nicht.

Landgraf.

Noch bleibe denn unausgesprochen
dein süß Geheimniß kurze Frist;
der Zauber bleibe ungebrochen
bis du der Lösung mächtig bist. —
So sei's! Was der Gesang so Wunderbares
erweckt und angeregt, soll heute er
enthüllen auch und mit Vollendung krönen.
Die holde Kunst, sie werde jetzt zur That!
(Man hört Trompeten.)
Schon nahen sich die Edlen meiner Lande,
die ich zum selt'nen Fest hieher beschied;
zahlreicher nahen sie als je, da sie
gehört, daß du des Festes Fürstin sei'st.

## Vierte Scene.

(Trompeten. — Grafen, Ritter und Edelfrauen in reichem Schmucke werden durch Edelknaben eingeführt. — Der Landgraf mit Elisabeth empfängt und begrüßt sie.)

Chor.

Freudig begrüßen wir die edle Halle,
wo Kunst und Frieden immer nur verweil',
wo lange noch der frohe Ruf erschalle:
Thüringen's Fürsten, Landgraf Hermann, Heil!

(Die Ritter und Frauen haben die von den Edelknaben ihnen angewiesenen, in einem weiten Halbkreise erhöhten Plätze eingenommen. Der Landgraf und Elisabeth nehmen im Vordergrunde unter einem Baldachin Ehrensitze ein. — Trompeten. — Die Sänger treten auf und verneigen sich feierlich mit ritterlichem Gruße gegen die Versammlung; darauf nehmen sie in der leergelassenen Mitte des Saales die in einem engeren Halbkreise für sie bestimmten Sitze ein. Tannhäuser im Mittelgrunde rechts, Wolfram am entgegengesetzten Ende links, der Versammlung gegenüber.)

Der Landgraf (erhebt sich).

Gar viel und schön ward hier in dieser Halle
von euch, ihr lieben Sänger, schon gesungen;
in weisen Räthseln wie in heit'ren Liedern
erfreutet ihr gleich sinnig unser Herz. —
Wenn unser Schwert in blutig ernsten Kämpfen
stritt für des deutschen Reiches Majestät
wenn wir dem grimmen Welfen widerstanden
und dem verderbenvollen Zwiespalt wehrten:
so ward von euch nicht mind'rer Preis errungen.
Der Anmuth und der holden Sitte,
der Tugend und dem reinen Glauben
erstrittet ihr durch eure Kunst
gar hohen, herrlich schönen Sieg. —
Bereitet heute uns denn auch ein Fest,
heut', wo der kühne Sänger uns zurück
gekehrt, den wir so ungern lang' vermißten.

Was wieder ihn in unsre Nähe brachte,
ein wunderbar Geheimniß dünkt es mich;
durch Liedes Kunst soll't ihr es uns enthüllen,
deßhalb stell' ich die Frage jetzt an euch:
könnt ihr der Liebe Wesen mir ergründen?
Wer es vermag, wer sie am würdigsten
besingt, dem reich' Elisabeth den Preis:
er ford're ihn so hoch und kühn er wolle,
ich sorge, daß sie ihn gewähren solle. —
Auf, liebe Sänger! Greifet in die Saiten!
Die Aufgab' ist gestellt, kämpft um den Preis,
und nehmet all' im Voraus unsren Dank!

(Trompeten.)

Chor der Ritter und Edelfrauen.

Heil! Heil! Thüringen's Fürsten Heil!
Der holden Kunst Beschützer Heil!

(Alle setzen sich. Vier Edelknaben treten vor, sammeln in einem goldenen Becher von jedem der Sänger seinen auf ein Blättchen geschriebenen Namen, ein und reichen ihn Elisabeth, welche eines der Blättchen herauszieht und es den Edelknaben reicht. Diese, nachdem sie den Namen gelesen, treten feierlich in die Mitte und rufen: —)

Vier Edelknaben.

Wolfram von Eschenbach beginne!

(Tannhäuser stützt sich auf seine Harfe und scheint sich in Träumereien zu verlieren. Wolfram erhebt sich.)

Wolfram.

Blick' ich umher in diesem edlen Kreise,
welch' hoher Anblick macht mein Herz erglüh'n!
So viel der Helden, tapfer, deutsch und weise, —
ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün.
Und hold und tugendsam erblick' ich Frauen, —
lieblicher Blüten düftereichsten Kranz.

Es wird der Blick wohl trunken mir vom Schauen,
mein Lied verstummt vor solcher Anmuth Glanz.—
Da blick' ich auf zu einem nur der Sterne,
der an dem Himmel, der mich blendet, steht:
es sammelt sich mein Geist aus jeder Ferne,
andächtig sinkt die Seele in Gebet.
Und sieh'! Mir zeiget sich ein Wunderbronnen,
in den mein Geist voll hohen Staunens blickt:
aus ihm er schöpfet gnadenreiche Wonnen,
durch die mein Herz er namenlos erquickt.
Und nimmer möcht' ich diesen Bronnen trüben,
berühren nicht den Quell mit frevlem Muth:
in Anbetung möcht' ich mich opfernd üben,
vergießen froh mein letztes Herzensblut. —
Ihr Edlen mög't in diesen Worten lesen,
wie ich erkenn' der Liebe reinstes Wesen!

Die Ritter und Frauen (in beifälliger Bewegung).
So ist's! So ist's! Gepriesen sei dein Lied!

Tannhäuser
(der gegen das Ende von Wolfram's Gesange wie aus dem Traume auffuhr, erhebt sich schnell).

Auch ich darf mich so glücklich nennen
zu schau'n, was, Wolfram, du geschaut!
Wer sollte nicht den Bronnen kennen?
Hör', seine Tugend preis' ich laut! —
Doch ohne Sehnsucht heiß zu fühlen
ich seinem Quell nicht nahen kann:
des Durstes Brennen muß ich kühlen,
getrost leg' ich die Lippen an.
In vollen Zügen trink' ich Wonnen,
in die kein Zagen je sich mischt:
denn unversiegbar ist der Bronnen,

wie mein Verlangen nie erlischt.
So, daß mein Sehnen ewig brenne,
lab' an dem Quell ich ewig mich:
und wisse, Wolfram, so erkenne
der Liebe wahrstes Wesen ich!

(Elisabeth macht eine Bewegung, ihren Beifall zu bezeigen; da aber alle Zuhörer in ernstem Schweigen verharren, hält sie sich schüchtern zurück.)

Walther von der Vogelweide (erhebt sich).
Den Bronnen, den uns Wolfram nannte,
ihn schaut auch meines Geistes Licht;
doch, der in Durst für ihn entbrannte,
du, Heinrich, kennst ihn wahrlich nicht.
Laß dir denn sagen, laß dich lehren:
der Bronnen ist die Tugend wahr.
Du sollst in Inbrunst ihn verehren
und opfern seinem holden Klar.
Legst du an seinen Quell die Lippen,
zu kühlen frevle Leidenschaft,
ja, wolltest du am Rand nur nippen,
wich' ewig ihm die Wunderkraft!
Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben,
mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben.

Die Zuhörer (in lautem Beifall).
Heil Walther! Preis sei deinem Liede!

Tannhäuser (sich heftig erhebend).
O Walther, der du also sangest,
du hast die Liebe arg entstellt!
Wenn du in solchem Schmachten bangest,
versiegte wahrlich wohl die Welt.
Zu Gottes Preis in hoch erhab'ne Fernen,
blickt auf zum Himmel, blickt zu seinen Sternen!

Anbetung solchen Wundern zollt,
da ihr sie nicht begreifen sollt!
Doch, was sich der Berührung beuget,
euch Herz und Sinnen nahe liegt,
was sich, aus gleichem Stoff erzeuget,
in weicher Formung an euch schmiegt, —
dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe,
und im Genuß nur kenn' ich Liebe!

(Große Aufregung unter den Zuhörern.)

Biterolf (sich mit Ungestüm erhebend).
Heraus zum Kampfe mit uns Allen!
Wer bliebe ruhig, hört er dich?
Wird deinem Hochmuth es gefallen,
so höre, Läst'rer, nun auch mich!
Wenn mich begeistert hohe Liebe,
stählt sie die Waffen mir mit Muth;
daß ewig ungeschmäht sie bliebe,
vergöss' ich stolz mein letztes Blut.
Für Frauenehr' und hohe Tugend
als Ritter kämpf' ich mit dem Schwert;
doch, was Genuß beut' deiner Jugend,
ist wohlfeil, keines Streiches werth.

Die Zuhörer (in tobendem Beifalle).
Heil, Biterolf! Hier unser Schwert!

Tannhäuser
(in stets zunehmender Hitze aufspringend).
Ha, thör'ger Prahler, Biterolf!
Singst du von Liebe, grimmer Wolf?
Gewißlich hast du nicht gemeint,
was mir genießenswerth erscheint.
Was hast du Ärmster wohl genossen?

Dein Leben war nicht liebereich,
und was von Freuden dir entsprossen,
das galt wohl wahrlich keinen Streich!
(Zunehmende Aufregung unter den Zuhörern.)

Ritter (von verschiedenen Seiten).
Laßt ihn nicht enden! — Wehret seiner Kühnheit!

Landgraf
(zu Biterolf, der nach dem Schwerte greift).
Zurück das Schwert! — Ihr Sänger, haltet Frieden!

Wolfram
(erhebt sich in edler Entrüstung. Bei seinem Beginn tritt sogleich die größte Ruhe wieder ein).

O Himmel, laß dich jetzt erflehen,
gieb meinem Lied der Weihe Preis!
Gebannt laß mich die Sünde sehen
aus diesem edlen, reinen Kreis!
Die, hohe Liebe, töne
begeistert mein Gesang,
die mir in Engels-Schöne
tief in die Seele drang!
Du nah'st als Gottgesandte,
ich folg' aus holder Fern', —
so führst du in die Lande,
wo ewig strahlt dein Stern.

Tannhäuser (in höchster Verzückung).
Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen!
Gesungen laut sei jetzt dein Preis von mir!
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,
und jedes holde Wunder stammt von dir.
Wer dich mit Gluth in seinen Arm geschlossen,
was Liebe ist, kennt er, nur er allein: —

Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen,
zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!

(Allgemeiner Aufbruch und Entsetzen.)

Alle.

Ha, der Verruchte! Fliehet ihn!
Hört es! Er war im Venusberg!

Die Edelfrauen.

Hinweg! Hinweg aus seiner Näh'!

(Sie entfernen sich in größter Bestürzung und unter Gebärden des Abscheu's. Nur Elisabeth, welche dem Verlaufe des Streites in furchtbar wachsender Angst zuhörte, bleibt von den Frauen allein zurück, bleich, mit dem größten Aufwand ihrer Kraft an einer der hölzernen Säulen des Baldachins sich aufrecht erhaltend. — Der Landgraf, alle Ritter und Sänger haben ihre Sitze verlassen und treten zusammen. Tannhäuser, zur äußersten Linken, verbleibt noch eine Zeit lang wie in Verzückung.)

Landgraf. Ritter und Sänger.

Ihr habt's gehört! Sein frevler Mund
that das Bekenntniß schrecklich kund.
Er hat der Hölle Lust getheilt,
im Venusberg hat er geweilt! —
Entsetzlich! Scheußlich! Fluchenswerth!
In seinem Blute netzt das Schwert!
Zum Höllenpfuhl zurückgesandt,
sei er gefehmt, sei er gebannt!

(Alle stürzen mit entblößten Schwertern auf Tannhäuser ein, welcher eine trotzige Stellung einnimmt. Elisabeth wirft sich mit einem herzzerreißenden Schrei dazwischen und deckt Tannhäuser mit ihrem Leibe.)

Elisabeth.

Haltet ein! —

(Bei ihrem Anblick halten Alle in größter Betroffenheit an.)

Landgraf. Ritter und Sänger.

Was seh' ich? Wie, Elisabeth!
Die keusche Jungfrau für den Sünder?

Elisabeth.

Zurück! Des Todes achte ich sonst nicht!
Was ist die Wunde eures Eisen's gegen
den Todesstoß, den ich von ihm empfing?

Landgraf. Ritter. Sänger.

Elisabeth! Was muß ich hören?
Wie ließ dein Herz dich so bethören
von dem die Strafe zu beschwören,
der auch so furchtbar dich verrieth?

Elisabeth.

Was liegt an mir? Doch er, — sein Heil!
Wollt ihr sein ewig Heil ihm rauben?

Landgraf. Ritter. Sänger.

Verworfen hat er jedes Hoffen,
niemals wird ihm des Heil's Gewinn!
Des Himmels Fluch hat ihn getroffen;
in seinen Sünden fahr' er hin!

(Sie dringen von Neuem auf Tannhäuser ein.)

Elisabeth.

Zurück von ihm! Nicht ihr seid seine Richter!
Grausame! Werft von euch das wilde Schwert,
und gebt Gehör der reinen Jungfrau Wort!
Vernehmt durch mich, was Gottes Wille ist! —
Der Unglückselige, den gefangen
ein furchtbar mächt'ger Zauber hält,
wie? sollt' er nie zum Heil gelangen
durch Reu' und Buß' in dieser Welt?
Die ihr so stark im reinen Glauben,
verkennt ihr so des Höchsten Rath?

Wollt ihr des Sünders Hoffnung rauben,
so sagt, was euch er Leides that?
Seht mich, die Jungfrau, deren Blüte
mit einem jähen Schlag er brach, —
die ihn geliebt tief im Gemüthe,
der jubelnd er das Herz zerstach: —
ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben,
zur Buße lenk' er reuevoll den Schritt!
Der Muth des Glaubens sei ihm neu gegeben,
daß auch für ihn einst der Erlöser litt!

Tannhäuser

(nach und nach von der Höhe seiner Aufregung und seines Trotzes herabgesunken, durch Elisabeth's Fürsprache auf das Heftigste ergriffen, sinkt in Zerknirschung zusammen).

Weh'! Weh' mir Unglückselgem!

Landgraf, Sänger und Ritter

(allmählich beruhigt und gerührt).

Ein Engel stieg aus lichtem Äther,
zu künden Gottes heil'gen Rath. —
Blick' hin, du schändlicher Verräther,
werd' inne deiner Missethat!
Du gabst ihr Tod, sie bittet für dein Leben;
wer bliebe rauh, hört er des Engel's Fleh'n?
Darf ich auch nicht dem Schuldigen vergeben,
dem Himmels-Wort kann ich nicht widersteh'n.

Tannhäuser.

Zum Heil den Sündigen zu führen,
die Gott-Gesandte nahte mir:
doch, ach! sie frevelnd zu berühren
hob ich den Lästerblick zu ihr!

O du, hoch über diesen Erdengründen,
die mir den Engel meines Heil's gesandt,
erbarm' dich mein, der ach! so tief in Sünden
schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt!

Landgraf (nach einer Pause).

Ein furchtbares Verbrechen ward begangen: —
es schlich mit heuchlerischer Larve sich
zu uns der Sünde fluchbelad'ner Sohn. —
Wir stoßen dich von uns, — bei uns darfst du
nicht weilen; schmachbefleckt ist unser Herd
durch dich, und dräuend blickt der Himmel selbst
auf dieses Dach, das dich zu lang' schon birgt.
Zur Rettung doch vor ewigem Verderben
steht offen dir ein Weg: von mir dich stoßend,
zeig' ich ihn dir: — nütz' ihn zu deinem Heil! —
Versammelt sind aus meinen Landen
bußfert'ge Pilger, stark an Zahl:
die ält'ren schon voran sich wandten,
die jüng'ren rasten noch im Thal.
Nur um geringer Sünde Willen
ihr Herz nicht Ruhe ihnen läßt,
der Buße frommen Drang zu stillen
zieh'n sie nach Rom zum Gnadenfest.

Landgraf. Sänger und Ritter.

Mit ihnen sollst du wallen
zur Stadt der Gnadenhuld,
im Staub dort niederfallen
und büßen deine Schuld!
Vor ihm stürz' dich darnieder,
der Gottes Urtheil spricht;
doch kehre nimmer wieder,
ward dir sein Segen nicht!

Mußt' unsre Rache weichen,
weil sie ein Engel brach:
dieß Schwert wird dich erreichen,
harrst du in Sünd' und Schmach!

Elisabeth.

Laß hin zu dir ihn wallen,
du Gott der Gnad' und Huld!
Ihm, der so tief gefallen,
vergieb der Sünden Schuld!
Für ihn nur will ich flehen,
mein Leben sei Gebet;
laß ihn dein Leuchten sehen
eh' er in Nacht vergeht!
Mit freudigem Erbeben
laß dir ein Opfer weih'n!
Nimm hin, o nimm mein Leben:
nicht nenn' ich es mehr mein!

Tannhäuser.

Wie soll ich Gnade finden,
wie büßen meine Schuld?
Mein Heil sah ich entschwinden,
mich flieht des Himmels Huld.
Doch will ich büßend wallen,
zerschlagen meine Brust,
im Staube niederfallen, —
Zerknirschung sei mir Lust:
o, daß nur er versöhnet,
der Engel meiner Noth,
der sich, so frech verhöhnet,
zum Opfer doch mir bot!

Gesang der jüngeren Pilger (aus dem Thale heraufschallend).

Am hohen Fest der Gnadenhuld
in Demuth sühnet eure Schuld!
Gesegnet wer im Glauben treu:
er wird erlöst durch Buß' und Reu'.

(Alle haben innegehalten und mit Rührung dem Gesange zugehört. Tannhäuser, dessen Züge von einem Strahle schnell erwachter Hoffnung erleuchtet werden, eilt ab mit dem Rufe: —)

Nach Rom!

Alle (ihm nachrufend).
Nach Rom!

Der Vorhang fällt schnell.

# Dritter Aufzug.

## Erste Scene.

(Thal vor der Wartburg, links der Hörselberg, — wie am Schlusse des ersten Aufzugs, nur in herbstlicher Färbung. — Der Tag neigt sich zum Abend. — Auf dem kleinen Bergvorsprunge rechts, vor dem Marienbilde, liegt Elisabeth in brünstigem Gebete dahingestreckt. — Wolfram kommt links von der waldigen Höhe herab. Auf halber Höhe hält er an, als er Elisabeth gewahrt.)

Wolfram.

Wohl wußt' ich hier sie im Gebet zu finden,
wie ich so oft sie treffe, wenn ich einsam
aus wald'ger Höh' mich in das Thal verirre. —
Den Tod, den er ihr gab, im Herzen,
dahingestreckt in brünst'gen Schmerzen,
fleht für sein Heil sie Tag und Nacht: —
o heil'ger Liebe ew'ge Macht! —
Von Rom zurück erwartet sie die Pilger, —
schon fällt das Laub, die Heimkehr steht bevor: —
kehrt er mit den Begnadigten zurück?
Dieß ist ihr Fragen, dieß ihr Flehen, —
ihr Heil'gen, laßt erfüllt es sehen!
Bleibt auch die Wunde ungeheilt, —
o, würd' ihr Lind'rung nur ertheilt!

(Als er weiter hinabsteigen will, vernimmt er aus der Ferne den Gesang der älteren Pilger sich nähern; er hält abermals an.)

Elisabeth
(erhebt sich, dem Gesange lauschend).

Dieß ist ihr Sang, — sie sind's, sie kehren heim!
Ihr Heil'gen, zeigt mir jetzt mein Amt,
daß ich mit Würde es erfülle!

Wolfram
(während der Gesang sich langsam nähert).

Die Pilger sind's, — es ist die fromme Weise,
die der empfang'nen Gnade Heil verkündet. —
O Himmel, stärke jetzt ihr Herz
für die Entscheidung ihres Lebens!

Gesang der älteren Pilger

(mit welchem diese Anfangs aus der Ferne sich nähern, dann von dem Vordergrunde rechts her die Bühne erreichen, und das Thal entlang der Wartburg zu ziehen, bis sie hinter dem Bergvorsprunge im Hintergrunde verschwinden).

Beglückt darf nun dich, o Heimath, ich schauen,
und grüßen froh deine lieblichen Auen;
nun lass' ich ruh'n den Wanderstab,
weil Gott getreu ich gepilgert hab'.
Durch Sühn' und Buß' hab' ich versöhnt
den Herren, dem mein Herze fröhnt,
der meine Reu' mit Segen krönt,
den Herren, dem mein Lied ertönt.
Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
er geht einst ein in der Seligen Frieden!
Vor Höll' und Tod ist ihm nicht bang',
drum preis' ich Gott mein Lebelang.
Halleluja in Ewigkeit!
Halleluja in Ewigkeit!

(Elisabeth hat von ihrem erhöhten Standpunkte herab mit großer Aufregung unter dem Zuge der Pilger nach Tannhäuser geforscht. — Der Gesang verhallt allmählich; — die Sonne geht unter.)

Elisabeth

(in schmerzlicher, aber ruhiger Fassung).

Er kehret nicht zurück! —

(Sie senkt sich mit großer Feierlichkeit auf die Kniee.)

Allmächt'ge Jungfrau, hör' mein Flehen!
Zu dir, Gepries'ne, rufe ich!
Laß mich im Staub vor dir vergehen,
o, nimm von dieser Erde mich!
Mach', daß ich rein und engelgleich
eingehe in dein selig Reich! —

Wenn je, in thör'gem Wahn befangen,
mein Herz sich abgewandt von dir, —
wenn je ein sündiges Verlangen,
ein weltlich Sehnen keimt' in mir, —
so rang ich unter tausend Schmerzen,
daß ich es töd' in meinem Herzen!

Doch, konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,
so nimm dich gnädig meiner an,
daß ich mit demuthvollem Grüßen
als würd'ge Magd dir nahen kann:
um deiner Gnaden reichste Huld
nur anzufleh'n für seine Schuld! —

(Sie verbleibt eine Zeitlang mit verklärtem Gesichte gen Himmel gewendet; als sie sich dann langsam erhebt, erblickt sie Wolfram, welcher sich genähert und sie mit inniger Rührung beobachtet hat. — Als er sie anreden zu wollen scheint, macht sie ihm eine Gebärde, daß er nicht sprechen möge.)

Wolfram.

Elisabeth, dürft' ich dich nicht geleiten?

Elisabeth

(drückt ihm abermals durch Gebärden aus, — sie danke ihm und seiner treuen Liebe aus vollem Herzen; ihr Weg führe sie aber gen Himmel, wo sie ein hohes Amt zu verrichten habe; er solle sie daher ungeleitet gehen lassen, ihr auch nicht folgen. — Sie geht langsam auf dem Bergwege, auf welchem sie noch lange in der Entfernung gesehen wird, der Wartburg zu).

## Zweite Scene.

Wolfram

(ist zurückgeblieben; er hat Elisabeth lange nachgesehen, setzt sich links am Fuße des Thalhügels nieder, ergreift die Harfe, und beginnt nach einem Vorspiele).

Wie Todesahnung Dämm'rung deckt die Lande,
umhüllt das Thal mit schwärzlichem Gewande;
der Seele, die nach jenen Höh'n verlangt,
vor ihrem Flug durch Nacht und Grausen bangt: —
da scheinest du, o lieblichster der Sterne,
dein sanftes Licht entsendest du der Ferne;
die nächt'ge Dämm'rung theilt dein lieber Strahl,
und freundlich zeigst den Weg du aus dem Thal. —
O du, mein holder Abendstern,
wohl grüßt' ich immer dich so gern:
vom Herzen, das sie nie verrieth,
grüß' sie, wenn sie vorbei dir zieht,
wenn sie entschwebt dem Thal der Erden,
ein sel'ger Engel dort zu werden! —

## Dritte Scene.

(Es ist Nacht geworden. — Tannhäuser tritt auf. Er trägt zerrissene Pilgerkleidung, sein Antlitz ist bleich und entstellt; er wankt matten Schrittes an seinem Stabe.)

Tannhäuser.

Ich hörte Harfenschlag, — wie klang er traurig!
Der kam wohl nicht von ihr. —

Wolfram.

Wer bist du, Pilger,
der du so einsam wanderst?

Tannhäuser.

Wer ich bin?
Kenn' ich doch dich recht gut; — Wolfram bist du,
der wohlgeübte Sänger.

Wolfram.

Heinrich! Du?
Was bringt dich her in diese Nähe? Sprich!
Wagst du es, unentsündigt wohl den Fuß
nach dieser Gegend herzulenken?

Tannhäuser.

Sei außer Sorg', mein guter Sänger! —
Nicht such' ich dich, noch deiner Sippschaft Einen.
Doch such' ich wen, der mir den Weg wohl zeige,
den Weg, den einst so wunderleicht ich fand — —

Wolfram.

Und welchen Weg?

Tannhäuser (mit unheimlicher Lüsternheit).

Den Weg zum Venusberg!

Wolfram.

Entsetzlicher! Entweihe nicht mein Ohr!
Treibt es dich dahin?

Tannhäuser.

Kennst du wohl den Weg?

Wolfram.

Wahnsinn'ger! Grauen faßt mich, hör' ich dich!
Wo war'st du? Sag', zogst du denn nicht nach Rom?

Tannhäuser (wüthend).

Schweig' mir von Rom!

Wolfram.

War'st nicht beim heil'gen Feste?

Tannhäuser.

Schweig' mir von ihm!

Wolfram.

So war'st du nicht? — Sag', ich
beschwöre dich!

Tannhäuser

(nach einer Pause, wie sich besinnend, mit schmerzlichem Ingrimm).

Wohl war auch ich in Rom. —

Wolfram.

So sprich! Erzähle mir, Unglücklicher!
Mich faßt ein tiefes Mitleid für dich an.

Tannhäuser

(nachdem er Wolfram lange mit gerührter Verwunderung betrachtet hat).

Wie sagst du, Wolfram? Bist du nicht mein Feind?

Wolfram.

Nie war ich es, so lang' ich fromm dich wähnte! —
Doch sprich! Du pilgertest nach Rom?

Tannhäuser.

Wohl denn!
Hör' an! Du, Wolfram, du sollst es erfahren.

(Er läßt sich erschöpft am Fuße des vorderen Bergvorsprunges nieder. Wolfram will sich an seiner Seite niedersetzen.)

Bleib' fern von mir! Die Stätte, wo ich raste,
ist verflucht. — Hör' an, Wolfram, hör' an!

(Wolfram bleibt in geringer Entfernung vor Tannhäuser stehen.)

Inbrunst im Herzen, wie kein Büßer noch
sie je gefühlt, sucht' ich den Weg nach Rom.
Ein Engel hatte, ach! der Sünde Stolz
dem Übermüthigen entwunden: —
für ihn wollt' ich in Demuth büßen,
das Heil erfleh'n, das mir verneint,
um ihm die Thräne zu versüßen,
die er mir Sünder einst geweint! —
Wie neben mir der schwerstbedrückte Pilger
die Straße wallt', erschien mir allzuleicht: —
betrat sein Fuß den weichen Grund der Wiesen,
der nackten Sohle sucht' ich Dorn und Stein; —

ließ Labung er am Quell den Mund genießen,
sog ich der Sonne heißes Glühen ein; —
wenn fromm zum Himmel er Gebete schickte,
vergoß mein Blut ich zu des Höchsten Preis; —
als das Hospiz die Wanderer erquickte,
die Glieder bettet' ich in Schnee und Eis: —
verschloss'nen Aug's, ihr Wunder nicht zu schauen,
durchzog ich blind Italiens holde Auen: —
ich that's, — denn in Zerknirschung wollt' ich büßen,
um meines Engels Thränen zu versüßen! — —
Nach Rom gelangt' ich so zur heil'gen Stelle,
lag betend auf des Heiligthumes Schwelle; —
der Tag brach an: — da läuteten die Glocken,
hernieder tönten himmlische Gesänge;
da jauchzt' es auf in brünstigem Frohlocken,
denn Gnad' und Heil verhießen sie der Menge.
Da sah ich ihn, durch den sich Gott verkündigt,
vor ihm all' Volk im Staub sich niederließ;
und Tausenden er Gnade gab, entsündigt
er Tausende sich froh erheben hieß. —
Da naht' auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde,
klagt' ich mich an mit jammernder Gebärde
der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden,
des Sehnens, das kein Büßen noch gekühlt;
und um Erlösung aus den heißen Banden
rief ich ihn an, von wildem Schmerz durchwühlt. —
Und er, den so ich bat, hub an: —
„Hast du so böse Lust getheilt,
dich an der Hölle Gluth entflammt,
hast du im Venusberg geweilt:
so bist nun ewig du verdammt!
Wie dieser Stab in meiner Hand

nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erblüh'n!" — —
Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder,
die Sinne schwanden mir. — Als ich erwacht,
auf ödem Platze lagerte die Nacht, —
von fern her tönten frohe Gnadenlieder. —
Da ekelte mich der holde Sang, —
von der Verheißung lügnerischem Klang,
der eiseskalt mir durch die Seele schnitt,
trieb Grauen mich hinweg mit wildem Schritt. —
Dahin zog's mich, wo ich der Wonn' und Lust
so viel genoß an ihrer warmen Brust! —
Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder,
in deiner Zauber holde Nacht;
zu deinem Hof steig' ich darnieder,
wo nun dein Reiz mir ewig lacht!

Wolfram.

Halt' ein! Halt' ein, Unseliger!

Tannhäuser.

Ach, laß mich nicht vergebens suchen, —
wie leicht fand ich doch einstens dich!
Du hörst, daß mir die Menschen fluchen, —
nun, süße Göttin, leite mich!

Wolfram.

Wahnsinniger, wen rufst du an?
(Leichte Nebel hüllen allmählich die Scene ein.)

Tannhäuser.

Ha! fühlest du nicht milde Lüfte?

Wolfram.

Zu mir! Es ist um dich gethan!

Tannhäuser.

Und athmest du nicht holde Düfte?
Hörst du nicht die jubelnden Klänge?

Wolfram.

In wildem Schauer bebt die Brust!

Tannhäuser.

Das ist der Nymphen tanzende Menge! —
Herbei, herbei zu Wonn' und Lust!

(Eine rosige Dämmerung beginnt die Nebel zu durchleuchten: durch sie gewahrt man wirre Bewegungen tanzender Nymphen.)

Wolfram.

Weh', böser Zauber thut sich auf!
Die Hölle naht in wildem Lauf.

Tannhäuser.

Entzücken dringt durch alle Sinne,
gewahr' ich diesen Dämmerschein;
dieß ist das Zauberreich der Minne,
im Venusberg drangen wir ein!

(In heller, rosiger Beleuchtung wird Venus, auf einem Lager ruhend, sichtbar.)

Venus.

Willkommen, ungetreuer Mann!
Schlug dich die Welt mit Acht und Bann?
Und findest nirgends du Erbarmen,
suchst Liebe nun in meinen Armen?

Tannhäuser.

Frau Venus, o, Erbarmungsreiche!
Zu dir, zu dir zieht es mich hin!

Wolfram.

Du Höllenzauber, weiche, weiche!
Berücke nicht des Reinen Sinn!

Venus.

Nah'st du dich wieder meiner Schwelle,
sei dir dein Übermuth verzieh'n;
ewig fließt dir der Freuden Quelle,
und nimmer sollst du von mir flieh'n!

Tannhäuser.

Mein Heil, mein Heil hab' ich verloren,
nun sei der Hölle Lust erkoren!

Wolfram
(ihn heftig zurückhaltend).

Allmächt'ger, steh' dem Frommen bei!
Heinrich, — ein Wort, es macht dich frei —:
dein Heil —!

Venus.

Zu mir!

Tannhäuser (zu Wolfram).

Laß ab von mir!

Venus.

O komm'! Auf ewig sei nun mein!

Wolfram.

Noch soll das Heil dir Sünder werden!

Tannhäuser.

Nie, Wolfram, nie! Ich muß dahin!

Wolfram.

Ein Engel bat für dich auf Erden —
bald schwebt er segnend über dir:
Elisabeth!

Tannhäuser
(der sich soeben von Wolfram losgerissen, bleibt, wie von einem heftigen Schlage gelähmt, an die Stelle geheftet).

Elisabeth! —

Männergesang (aus dem Hintergrunde).

Der Seele Heil, die nun entfloh'n
dem Leib der frommen Dulderin!

Wolfram

(nach dem ersten Eintritt des Gesanges).

Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron, —
er wird erhört! Heinrich, du bist erlöst!

Venus.

Weh'! Mir verloren!

(Sie verschwindet, und mit ihr die ganze zauberische Erscheinung. Das Thal, vom Morgenroth erleuchtet, wird wieder sichtbar: von der Wartburg her geleitet ein Trauerzug einen offenen Sarg.)

Männergesang.

Ihr ward der Engel sel'ger Lohn,
himmlischer Freuden Hochgewinn.

Wolfram

(Tannhäuser in den Armen sanft umschlossen haltend).

Und hörst du diesen Sang?

Tannhäuser.

Ich höre!

(Von hier an betritt der Trauerzug die Tiefe des Thales, die älteren Pilger voran; den offenen Sarg mit der Leiche Elisabeth's tragen Edle, der Landgraf und die Sänger geleiten ihn zur Seite, Grafen und Edle folgen.)

Männergesang.

Heilig die Reine, die nun vereint
göttlicher Schaar vor dem Ewigen steht!
Selig der Sünder, dem sie geweint,
dem sie des Himmels Heil erfleht!

(Auf Wolfram's Bedeuten ist der Sarg in der Mitte der Bühne niedergesetzt worden. Wolfram geleitet Tannhäuser zu der Leiche, an welcher dieser niedersinkt.)

Tannhäuser.

Heilige Elisabeth, bitte für mich!

(Er stirbt.)

Die jüngeren Pilger
(auf dem vorderen Bergvorsprunge einherziehend).

Heil! Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlösung ward der Welt zu Theil!
Es that in nächtlich heil'ger Stund'
der Herr sich durch ein Wunder kund:
den dürren Stab in Priesters Hand
hat er geschmückt mit frischem Grün:
dem Sünder in der Hölle Brand
soll so Erlösung neu erblüh'n!
Ruft ihm es zu durch alle Land',
der durch dieß Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt ist Gott,
und sein Erbarmen ist kein Spott!
Halleluja! Halleluja!
Halleluja!

Alle (in höchster Ergriffenheit).

Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
er geht nun ein in der Seligen Frieden!

Der Vorhang fällt.

# Bericht

über die Heimbringung der sterblichen Überreste

## Karl Maria von Weber's

### aus London nach Dresden.

(Aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen.)

# Bericht.

Ein schönes und ernstes Ereigniß wirkte auf die Stimmung, in welcher ich schon am Ende des abgelaufenen Jahres die Komposition des „Tannhäuser" beendigte, in der Art ein, daß es die aus vielfachem äußeren Verkehr mir erwachsenden Zerstreuungen vortheilhaft neutralisirte. Es war die im December 1844 glücklich ausgeführte Übersiedelung der sterblichen Überreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden. Hierzu hatte sich seit Jahren ein Comité gebildet, welches für diese Übersiedelung agitirte. Durch einen Reisenden war es bekannt geworden, daß der unscheinbare Sarg, welcher Weber's Asche verwahrte, in einem entlegenen Raume der Londoner Paul's-Kirche so rücksichtslos untergebracht sei, daß zu fürchten stünde, in nicht langer Zeit werde er gar nicht mehr zu finden sein. Mein energischer Freund, Professor Löwe, hatte diese Kunde benutzt, um die Liedertafel, deren leidenschaftlich thätiger Vorstand er war, zum Angriff der Unternehmung der Übersiedelung der Weber'schen Überreste zu treiben. Das Männergesangskonzert, zum Zweck der Aufbringung der Kosten veranstaltet, hatte einen verhältnißmäßig bedeutenden Erfolg gehabt; man wollte nun die Theaterintendenz auffordern, in gleichem Sinne sich zu bewähren, als hiergegen an Ort und Stelle auf einen ersten zähen Widerstand gestoßen wurde. Von Seiten der Dresdner Generaldirektion war dem Comité bedeutet worden, der König fände religiöse Bedenken gegen die beabsichtigte Störung der Ruhe eines Todten. Man mochte diesem angegebenen Motive nicht recht trauen, konnte

aber doch nichts ausrichten, und nun ward meine neue hoffnungsreiche Stellung als Kapellmeister benutzt, um mich für das Vorhaben eintreten zu lassen. Mit großer Wärme ging ich hierauf ein; ich ließ mich zum Vorstand wählen; man zog eine künstlerische Autorität, den Direktor des Antiken-Cabinets, Herrn Hofrath Schulz, außerdem noch einen Banquier hinzu; die Agitation ward von Neuem lebhaft betrieben; Aufforderungen ergingen nach allen Seiten; ausführliche Pläne wurden entworfen, und vor Allem fanden zahllose Sitzungen statt. Hier trat ich denn abermals in einen Antagonismus mit meinem Chef, Herrn von Lüttichau: er hätte mir, mit Bezug auf den vorgegebenen königlichen Willen, gewiß gern Alles einfach verboten, wenn es gegangen wäre, und wenn er nicht, nach vorausgegangenen Erfahrungen, wie man sich (auch nach der Gewohnheit des Herrn von Lüttichau) populär ausdrückte, „ein Haar darin gefunden hätte", mit mir in solchen Dingen anzubinden. Da es mit dem königlichen Widerwillen gegen die Unternehmung jedenfalls nicht so bestimmt gemeint war, er auch schließlich einsehen mußte, daß dieser königliche Wille die Ausführung des Unternehmens auf dem Privatwege nicht hätte verhindern können, dagegen es dem Hofe Gehässigkeit zuziehen mußte, wenn das königliche Hoftheater, dem einst Weber angehört hatte, sich feindselig davon ausschloß, so suchte mich Herr von Lüttichau mehr durch gemüthliche Vorstellungen von meiner Theilnahme, ohne welche, wie er meinte, die Sache doch nicht zu Stande kommen würde, abzubringen. Er stellte mir nämlich vor, wie er doch unmöglich zugeben könnte, daß gerade dem Andenken Weber's eine solche übertriebene Ehre erwiesen würde, während doch der verstorbene Morlacchi viel längere Zeit um die königliche Kapelle sich verdient gemacht habe, und Niemand daran denke, dessen Asche aus Italien herzuholen. Zu welchen Consequenzen sollte das führen? Er setze den Fall, Reissiger stürbe nächstens auf einer Badereise; seine Frau könne mit Recht dann ebenso gut, wie jetzt Frau von Weber verlangen, daß man die Leiche ihres Mannes mit Sang und Klang kommen ließe. Ich suchte

ihn hierüber zu beruhigen; gelang es mir nicht, ihm die Unterschiede klar zu machen, über welche er in Verwirrung gerieth, so vermochte ich ihn doch davon zu überzeugen, daß jetzt die Sache ihren Lauf nehmen müsse, besonders da schon das Berliner Hoftheater zur Unterstützung unseres Zweckes eine Benefiz-Vorstellung angekündigt habe. Diese, durch Meyerbeer, an welchen mein Comité sich gewandt hatte, veranlaßt, fand mit einer Vorstellung der „Euryanthe" wirklich statt, und lieferte das schöne Ergebniß eines Beitrages von vollen 2000 Thalern. Einige geringere Theater folgten; so durfte nun auch das Dresdner Hoftheater nicht länger zurückstehen, und es fand sich, daß wir unserem Banquier für jetzt ein genügendes Kapital aufweisen konnten, um dadurch die Übersiedelungskosten, sowie die Bestellung einer geeigneten Gruft mit entsprechendem Grabmal, zu bestreiten, und auch noch einen Grundstock für die dereinst zu erschwingende Statue Weber's übrig behielten. Der ältere der beiden hinterlassenen Söhne des verewigten Meisters reiste selbst nach London, um die Asche seines Vaters zurückzuführen. Dieß geschah zu Schiff auf der Elbe, wo jene schließlich am Dresdner Landungsplatz anlangte, um hier zuerst auf deutsche Erde übergeführt zu werden. Diese Überführung sollte am Abend bei Fackelschein in feierlichem Zuge vor sich gehen; ich hatte es übernommen, für die dabei auszuführende Trauermusik zu sorgen. Ich stellte diese aus zwei Motiven der „Euryanthe" zusammen; durch die Musik, welche die Geistervision in der Ouvertüre bezeichnet, leitete ich die ebenfalls ganz unveränderte, nur nach Bdur transponirte Cavatine der „Euryanthe" „hier dicht am Quell" ein, um hieran die verklärte Wiederaufnahme des ersten Motives, wie sie sich am Ende der Oper wieder vorfindet, als Schluß anzureihen. Dieses somit sehr gut sich fügende symphonische Stück hatte ich für 80 ausgewählte Blasinstrumente besonders orchestrirt, und bei aller Fülle hierbei namentlich auf die Benützung der weichsten Lagen derselben studirt; das schaurige Tremolo der Bratschen in dem der Ouvertüre entlehnten Theile ließ ich durch zwanzig gedämpfte Trommeln im leisesten Piano ersetzen,

und erreichte durch das Ganze, schon als wir es im Theater probirten, eine so überaus ergreifende und namentlich gerade unser Andenken an Weber innig berührende Wirkung, daß, wie die hierbei gegenwärtige Frau Schröder-Devrient, welche allerdings noch Weber persönlich befreundet gewesen war, zu der erhabensten Rührung hingerissen wurde, auch ich mir sagen konnte, noch nie etwas seinem Zwecke so vollkommen Entsprechendes ausgeführt zu haben. Nicht minder glückte die Ausführung der Musik auf offener Straße beim feierlichen Zuge selbst: da das sehr langsame Tempo, welches sich durch keinerlei rhythmische Merkmale deutlich zeichnete, hierfür besondere Schwierigkeiten machen mußte, hatte ich bei der Probe die Bühne gänzlich entleeren lassen, um so den geeigneten Raum zu gewinnen, auf welchem ich die Musiker, nachdem sie das Stück gehörig eingeübt hatten, nun auch während des Vortrags im Kreise um mich her gehen ließ. Mir wurde von Zeugen, welche an den Fenstern den Zug kommen und vorübergehen sahen, versichert, daß der Eindruck der Feierlichkeit unbeschreiblich erhaben gewesen sei.

Nachdem wir den Sarg in der kleinen Todtenkapelle des katholischen Kirchhofs in Friedrichstadt, in welcher er still und bescheiden von Frau Devrient mit einem Kranze bewillkommt worden war, beigesetzt hatten, ward nun am andern Vormittag die feierliche Versenkung desselben in die von uns bereit gehaltene Gruft ausgeführt. Mir, nebst dem anderen Vorsitzenden des Comité's, Herrn Hofrath Schulz, war die Ehre zugetheilt worden, eine Grabrede zu halten. Was mir zu ihrer Abfassung einen besonders rührenden Stoff ganz frisch zugeführt hatte, war der kurz vor dieser Übersiedelung erfolgte Tod des zweiten Sohnes des seligen Meisters, Alexander von Weber. Seine Mutter war durch diesen unerwarteten Todesfall des blühenden Jünglings so furchtbar erschüttert, daß wir, wäre unser Unternehmen nicht bereits zu weit gediehen gewesen, uns beinahe veranlaßt gesehen hätten, es aufzugeben, da die Wittwe in diesem so schrecklichen neuen Verluste ein Urtheil des Himmels zu erkennen geneigt schien, welches hiermit den Wunsch der Übersiedelung

der Asche des längst dahin Geschiedenen als einen Frevel der Eitelkeit bezeichne. Da das Publikum, in seiner besonderen Gemüthlichkeit, ähnliche Vorstellungen ebenfalls unter sich aufkommen ließ, hielt ich mir die Aufgabe zuertheilt, auch hiergegen unser Unternehmen in das rechte Licht zu stellen; und es gelang mir so, daß von allen Seiten mir bezeugt wurde, daß gegen meine gelungene Rechtfertigung nicht das Mindeste mehr aufkäme. Eine besondere Erfahrung machte ich hierbei an mir selbst, da ich zum ersten Mal in meinem Leben in feierlicher Rede mich öffentlich vorzustellen hatte. Ich habe seitdem bei vorkommender Veranlassung, Reden zu halten, stets nur ex tempore gesprochen; dieses erste Mal hatte ich mir jedoch meine Rede, schon um ihr die nöthige Gedrängtheit zu geben, zuvor schriftlich ausgearbeitet und sie genau memorirt. Da der Gegenstand und meine Fassung desselben mich vollständig erfüllten, war ich meines Gedächtnisses so gewiß, daß ich an keinerlei Vorkehrung zur Nachhülfe dachte; hierdurch setzte ich meinen Bruder Albert, welcher bei der Feierlichkeit in meiner Nähe stand, für einen Moment in große Verlegenheit, so daß er gestand, bei aller Ergriffenheit, mich verwünscht zu haben, daß ich ihm das Manuscript nicht zum Souffliren zugestellt hätte. Es begegnete mir nämlich, daß, als ich meine Rede deutlich und volltönend begonnen, ich von der fast erschreckenden Wirkung, welche meine eigene Sprache, ihr Klang und ihr Accent auf mich selbst machten, für einen Augenblick so stark affizirt wurde, daß ich in völliger Entrücktheit, wie ich mich hörte, so auch der athemlos lauschenden Menge gegenüber mich zu sehen glaubte, und, indem ich mich mir so objektivirte, völlig in eine gespannte Erwartung des fesselnden Vorganges gerieth, welcher sich vor mir zutragen sollte, als ob ich gar nicht derselbe wäre, der andererseits hier stehe und zu sprechen habe. Nicht die mindeste Bangigkeit oder auch nur Zerstreutheit kam mir hierbei an; nur entstand nach einem geeigneten Absatz eine so unverhältnißmäßig lange Pause, daß, wer mich mit sinnend entrücktem Blicke dastehen sah, nicht wußte, was er von mir denken

sollte. Erst mein eigenes längeres Schweigen und die lautlose Stille um mich herum erinnerten mich daran, daß ich hier nicht zu hören, sondern zu sprechen hätte; sofort trat ich wieder ein, und sprach meine Rede mit so fließendem Ausdruck bis an das Ende, daß mir hierauf der berühmte Schauspieler Emil Devrient versicherte, wie er nicht nur als Theilnehmer der ergreifendsten Leichenfeier, sondern namentlich auch als dramatischer Redner von dem Vorgange auf das Erstaunlichste imprimirt worden sei. Die Feier fand ihren Abschluß durch den Vortrag eines von mir verfaßten und komponirten Gedichtes, welches, sehr schwierig für Männergesang, unter der Anführung unserer besten Theater-Sänger vortrefflich ausgeführt wurde. Herr von Lüttichau, welcher dieser Feier beigewohnt hatte, erklärte sich mir gleichfalls nun für überzeugt, und für die Gerechtigkeit des Unternehmens eingenommen.

Es war ein schöner, meinem tiefsten Innern wohlthuender Erfolg, dessen ich mich zu erfreuen hatte; und hätte ihm noch etwas gefehlt, so trug nun Weber's Wittwe, welcher ich vom Kirchhof aus meinen Besuch machte, durch die innigsten Ergießungen dazu bei, mir jede Wolke zu verscheuchen. Für mich hatte es eine tiefe Bedeutung, daß ich, durch Weber's lebenvolle Erscheinung in meinen frühesten Knabenjahren so schwärmerisch für die Musik gewonnen, dereinst so schmerzlich von der Kunde seines Todes betroffen, nun im Mannesalter durch dieses letzte zweite Begräbniß noch einmal mit ihm wie in unmittelbare persönliche Berührung getreten war. Nach der Bedeutung meines sonstigen Verkehres mit lebenden Meistern der Tonkunst, und den Erfahrungen, die ich von ihnen machte, kann man ermessen, aus welchem Quell meine Sehnsucht nach innigem Meisterumgang sich zu stärken hatte. Es war nicht tröstlich, vom Grabe Weber's nach seinen lebenden Nachfolgern auszusehen; doch sollte mir das Hoffnungslose dieses Ausblickes mit der Zeit erst noch zum recht klaren Bewußtsein kommen.

# Rede

## an Weber's letzter Ruheſtätte.

Hier ruhe denn! Hier ſei die prunkloſe Stätte, die uns Deine theure Hülle bewahre! Und hätte ſie dort in Fürſtengrüften geprangt, im ſtolzeſten Münſter einer ſtolzen Nation, wir wagten doch zu hoffen, daß Du ein beſcheidenes Grab in deutſchem Boden Dir lieber zur letzten Ruheſtätte erwählt. — Du gehörteſt ja nicht jenen kalten Ruhmſüchtigen an, die kein Vaterland haben, denen das Land der Erde das liebſte iſt, in welchem ihr Ehrgeiz den üppigſten Boden für ſein Gedeihen findet. — Zog Dich ein verhängnißvoller Drang dorthin, wo ſelbſt das Genie ſich zu Markte bringen muß um zu gelten, ſo wandteſt Du zeitig genug ſehnſuchtsvoll Deine Blicke nach dem heimathlichen Herde zurück, nach dem beſcheidenen ländlichen Sitze, wo Dir an der Seite Deines trauten Weibes Lied auf Lied aus dem Herzen quoll. „Ach, wäre ich wieder bei euch, ihr Lieben!“ das war wohl Dein letzter Seufzer, mit dem Du dort dahin ſchiedeſt! — Warſt nun Du ein ſo gemüthvoller Schwärmer, wer will uns tadeln, wenn wir gerade Dir mit gleicher Neigung begegnen, wenn auch wir dieſe Schwärmerei recht innig theilten, und gern dem ſtillen Wunſche nachhingen, Dich wieder bei uns in der lieben Heimath zu

haben? O, diese Schwärmerei, sie hat Dich mit sympathetischer Gewalt zum Liebling Deines Volkes gemacht! Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Mährchen der Heimath lauscht. Ja, diese Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte; und in dieser Keuschheit lag Deine Eigenthümlichkeit: wie Du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden, — Du brauchtest nur zu empfinden, so hattest Du auch das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, Du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmals Deiner deutschen Abkunft Dich nie entäußern, Du konntest uns nie verrathen! — Sieh', nun läßt der Britte Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen, — wer will uns tadeln, wenn wir wollten, daß Deine Asche auch ein Theil seiner Erde, der lieben deutschen Erde sein sollte?

Noch einmal, scheltet uns nicht, Ihr, die Ihr die Eigenthümlichkeit des deutschen Herzens verkanntet, dieses Herzens, das so gern schwärmt, da wo es liebt! War es Schwärmerei, mit der wir nach der theuren Hülle unseres lieben Weber verlangten, so war es die Schwärmerei, die uns ihm so verwandt sein läßt, die Schwärmerei, der all' die herrlichen Blüthen seines Geistes entkeimten, um deretwillen die Welt ihn bewundert und wir ihn lieben. — Ein Werk der Liebe glauben wir nun zu verrichten, wenn wir Dich, lieber Weber, der Du nie Bewunderung, sondern nur Liebe suchtest, den Augen der Bewunderung entziehen, um Dich den Armen der Liebe zuzuführen. Aus der Welt, vor der Du glänztest, geleiten wir Dich zurück in die Heimath, in

den Schooß Deiner Familie! Fragt den Helden, der zum Siegen auszog, was ihn am meisten beglückt nach den ruhmvollen Tagen auf dem Felde der Ehre? Gewiß, die Heimkehr in das Vaterhaus, wo sein Weib, seine Kinder seiner harren. Und sieh', wir brauchen hier nicht bildlich zu reden: Dein Weib, Deine Kinder harren Deiner in Wirklichkeit. Bald vernimmst Du über dieser Ruhestätte den Tritt des treuen Weibes, das so lange, so lange Deiner Wiederkunft harrte, und das jetzt an der Seite des theuren Sohnes die heißesten Liebesthränen dem zurückgekehrten Herzensfreunde weint. Sie gehört der Welt der Lebenden, — Du bist ein seliger Geist geworden, nicht Aug' in Auge kann sie Dich begrüßen; — da sandte Gott einen Boten aus, der Dich ganz nah', Aug' in Auge bei Deiner Heimkehr begrüßen, und Dir Zeugniß geben sollte von der unvergänglichen Liebe Deiner Treuen. Dein jüngster Sohn ward zu dieser Sendung auserwählt, das Band zwischen Lebenden und Dahingeschiedenen zu knüpfen; ein Engel des Lichtes schwebt er jetzt zwischen Euch und bringt Euch gegenseitige Liebeskunde. - Wo ist nun Tod? Wo ist Leben? Wo beide sich in einen so wunderbar schönen Bund vereinen, da ist des ewigen Lebens Keim! — Laß auch uns, Du theurer Dahingeschiedener, mit in diesen Bund treten! Wir kennen dann nicht Tod, nicht Verwesung mehr, nur Blüthe und Gedeihen. Der Stein, der Deine Hülle umschließt, wird uns dann zu dem Fels der Wüste, dem der Gewaltige einst den frischen Quell entschlug: aus ihm ergießt sich in die fernsten Zeiten ein herrlicher Strom stets verjüngten, schaffenden Lebens! — Du Quell alles Daseins, laß uns dieses Bundes stets eingedenk und würdig sein!

# Gesang
## nach der Bestattung.

Hebt an den Sang, ihr Zeugen dieser Stunde,
Die uns so ernst, so feierlich erregt!
Dem Wort, den Tönen jetzt vertrau't die Kunde
Des Hochgefühl's, das unsre Brust bewegt!
Nicht trauert mehr die deutsche Mutter Erde
Um den geliebten, weit entrückten Sohn;
Nicht blickt sie mehr mit sehnender Gebärde
Hin über's Meer zum fernen Albion: —
Auf's Neu' nahm sie ihn auf in ihren Schooß,
Den einst sie aussandt' edel, mild und groß.

Hier, wo der Trauer stumme Zähren flossen,
Wo Liebe noch das Theuerste beweint,
Hier ward von uns ein edler Bund geschlossen,
Der uns um ihn, den Herrlichen, vereint:
Hier wallet her, des Bundes Treugenossen,
Hier grüßet euch als fromme Pilgerschaar;
Die schönsten Blüthen, die dem Bund entsprossen,
Bringt opfernd dieser edlen Stätte dar:
Denn hier ruh' Er, bewundert und geliebt,
Der unsrem Bund der Weihe Segen giebt.

# Bericht über die Aufführung

## der neunten Symphonie von Beethoven

im Jahre 1846 in Dresden

(aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen)

nebst

## Programm dazu.

---

# Bericht.

Für diesen Winter bestand mein Hauptunternehmen in einer äußerst sorgfältig vorbereiteten, im Frühjahr am Palm-Sonntage zu Stande gebrachten Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven. Diese Aufführung brachte mir sonderbare Kämpfe, und für meine ganze weitere Entwickelung sehr einflußreiche Erfahrungen ein. Der äußere Hergang war dieser. Die königliche Kapelle hatte jedes Jahr nur eine Gelegenheit, außer der Oper und Kirche sich selbstständig in einer großen Musikaufführung zu zeigen: zum Besten des Pensionsfonds für ihre Wittwen und Waisen war das sogenannte alte Opernhaus am Palmsonntag zu einer großen, ursprünglich nur für Oratorien berechneten Aufführung eingeräumt. Um sie anziehender zu machen, wurde dem Oratorium schließlich immer eine Symphonie beigegeben. Da wir beide Kapellmeister (Reissiger und ich) uns die Abwechselung vorbehalten hatten, fiel für den Palmsonntag des Jahres 1846 mir die „Symphonie" zu. Eine große Sehnsucht erfaßte mich zur neunten Symphonie; für die Wahl derselben unterstützte mich der äußerliche Umstand, daß dieß Werk in Dresden so gut wie unbekannt war. Als die Orchestervorsteher, welche die Conservirung und Mehrung des Pensionsfonds zu überwachen hatten, hiervon erfuhren, ergriff sie ein

solcher Schreck, daß sie in einer Audienz an unseren Generaldirektor von Lüttichau sich wandten, um diesen zu ersuchen, daß er mich kraft seiner höchsten Autorität von meinem Vorhaben abbringen möge. Als Gründe zu diesem Gesuch führten sie an, daß unter der Wahl dieser Symphonie der Pensionsfonds Schaden leiden würde, da dieses Werk hierorts in Verruf stehe, und jedenfalls das Publikum vom Besuch des Konzertes abhalten würde. Vor längeren Jahren war nämlich auch die neunte Symphonie in einem Armen-Konzerte von Reissiger aufgeführt worden, und mit aufrichtiger Zustimmung des Dirigenten vollkommen durchgefallen. In der That bedurfte es nun meines ganzen Feuers und aller erdenklichen Beredtsamkeit, um zunächst die Bedenken unseres Chefs zu überwinden. Mit den Orchestervorstehern konnte ich aber nicht anders als mich vorläufig vollständig zu überwerfen, da ich hörte, daß sie die Stadt mit ihren Wehklagen über meinen Leichtsinn erfüllten. Um sie auch zugleich in ihrer Sorge zu beschämen, nahm ich mir vor, das Publikum auf die von mir durchgesetzte Aufführung und das Werk selbst in einer Weise vorzubereiten, daß wenigstens das erregte Aufsehen einen besonders starken Besuch herbeiführen, und somit den bedroht geglaubten Kassenerfolg in günstiger Weise sichern sollte. Die neunte Symphonie ward somit in jeder erdenklichen Hinsicht zu meiner Ehrensache, deren Gelingen alle meine Kräfte anspannte. Das Comité trug Bedenken gegen die Geldauslage für die Anschaffung der Orchesterstimmen: ich lieh sie somit von der Leipziger Konzert-Gesellschaft aus. — Wie ward mir nun aber, als ich, seit meinen frühesten Jünglings-Jahren, wo ich meine Nächte über der Abschrift dieser Partitur durchwachte, jetzt zum ersten Mal die geheimnißvollen Seiten derselben, deren Anblick mich einst in so mystische Schwärmerei versetzt hatte, mir wieder zu Gesicht brachte, und nun sorgfältig durchstudirte! Wie in jener unklaren Pariser Zeit die Anhörung einer Probe der drei ersten Sätze, durch das unvergleichliche Orchester des Conservatoire's ausgeführt, mich

plötzlich, über Jahre der entfremdenden Verirrungen hinweg, mit jenen ersten Jugendzeiten in eine wunderbare Berührung gesetzt, und befruchtend für die neue Wendung meines inneren Strebens wie mit magischer Kraft auf mich gewirkt hatte, so ward nun diese letzte Klangerinnerung geheimnißvoll mächtig in mir von Neuem lebendig, als ich zum ersten Mal wieder mit den Augen vor mir sah, was in jener allerersten Zeit ebenfalls nur mystisches Augenwerk für mich geblieben war. Nun hatte ich Manches erlebt, was in meinem tiefsten Inneren unausgesprochen zu einer ernsten Sammlung, zu einer fast verzweiflungsvollen Frage an mein Schicksal und meine Bestimmung mich trieb. Was ich mir nicht auszusprechen wagte, war die Erkenntniß der vollständigen Bodenlosigkeit meiner künstlerischen und bürgerlichen Existenz in einer Lebens- und Berufs-Richtung, in welcher ich mich als Fremdling und durchaus aussichtslos ersehen mußte. Diese Verzweiflung, über die ich meine Freunde zu täuschen suchte, schlug nun dieser Symphonie gegenüber in helle Begeisterung aus. Es ist nicht möglich, daß je das Werk eines Meisters mit solch' verzückender Gewalt das Herz des Schülers einnahm, als wie das meinige vom ersten Satze dieser Symphonie erfaßt wurde. Wer mich vor der aufgeschlagenen Partitur, als ich sie durchging, um die Mittel der Ausführung derselben zu überlegen, überrascht, und mein tobendes Schluchzen und Weinen wahrgenommen hätte, würde allerdings verwunderungsvoll haben fragen können, ob dieß das Benehmen eines königlich sächsischen Kapellmeisters sei! Glücklicherweise blieb ich bei solcher Gelegenheit von Besuchen unserer Orchestervorsteher und ihres würdevollen ersten Kapellmeisters, sowie sonstiger in klassischer Musik bewanderter Herren verschont.

Zuerst entwarf ich nun in Form eines Programmes, wozu mir das nach Gewohnheit zu bestellende Textbuch zum Gesang der Chöre einen schicklichen Anlaß gab, eine Anleitung zum gemüthlichen Verständniß des Werkes, um damit — nicht auf die kritische Beurtheilung —

sondern rein auf das Gefühl der Zuhörer zu wirken. Dieses Programm, für welches mir Hauptstellen des Goethe'schen „Faust" eine über Alles wirksame Hülfe leisteten, fand nicht nur zu jener Zeit in Dresden, sondern auch späterhin an anderen Orten erfreuliche Beachtung. Außerdem benutzte ich in anonymer Weise den Dresdener Anzeiger, um durch allerhand kurzbündige und enthusiastische Ergüsse das Publikum auf das, wie man mir ja versichert hatte, bis dahin in Dresden „verrufene" Werk anregend hinzuweisen. Meine Bemühungen, schon nach dieser äußerlichen Seite hin, glückten so vollständig, daß die Einnahme nicht nur in diesem Jahre alle je zuvor gewonnenen übertraf, sondern auch die Orchestervorsteher die darauf folgenden Jahre meines Verbleibens in Dresden regelmäßig dazu benutzten, durch Wieder-Vorführung dieser Symphonie sich der gleichen hohen Einkünfte zu versichern.

Was nun den künstlerischen Theil der Aufführung betraf so arbeitete ich einer ausdrucksvollen Wiedergebung von Seiten des Orchesters dadurch vor, daß ich Alles, was zur drastischen Deutlichkeit der Vortragsnüancen mich nöthig dünkte, in die Orchesterstimmen selbst aufzeichnete. Namentlich veranlaßte mich die hier übliche doppelte Besetzung der Blasinstrumente zu einem sorgfältig überlegten Gebrauch dieses Vortheils, dessen man sich bei großen Musikaufführungen gewöhnlich nur in dem rohen Sinne bedient, daß die mit „piano" bezeichneten Stellen einfach, die Forte-Stellen dagegen doppelt besetzt vorgetragen werden. In welcher Weise ich auf diese Art für Deutlichkeit der Ausführung sorgte, sei, z. B. durch eine Stelle des zweiten Satzes der Symphonie bezeichnet, in welcher, zum ersten Mal in C dur, die sämmtlichen Streichinstrumente in verdreifachter Oktave die rhythmische Hauptfigur, unausgesetzt im Unisono, gewissermaßen als Begleitung zu dem zweiten Thema, welches nur die schwachen Holzblasinstrumente vortragen, spielen: da im ganzen Orchester gleichmäßig „fortissimo" vorgezeichnet ist, so ergiebt sich hieraus bei jeder

erdenklichen Aufführung, daß die Melodie der Holzblasinstrumente gegen die immerhin nur begleitenden Streichinstrumente vollständig verschwindet, und so gut wie gar nicht gehört wird. Da mich nun keinerlei Buchstaben-Pietät vermögen konnte, die vom Meister in Wahrheit beabsichtigte Wirkung der gegebenen irrigen Bezeichnung aufzuopfern, so ließ ich hier die Streichinstrumente bis dahin, wo sie wieder abwechselnd mit den Blasinstrumenten die Fortführung des neuen Thema's aufnehmen, statt im wirklichen Fortissimo, mit nur angedeuteter Stärke spielen: das von den verdoppelten Blasinstrumenten dagegen mit möglichster Kraft vorgetragene Motiv war nun, wie ich glaube — zum ersten Mal seit dem Vorhandensein dieser Symphonie, mit bestimmender Deutlichkeit zu hören. In ähnlicher Weise verfuhr ich durchgehends, um mich der größten Bestimmtheit der dynamischen Wirkung des Orchesters zu versichern. Nichts anscheinend schwer Verständliche durfte so zum Vortrag kommen, daß es nicht in bestimmender Weise das Gefühl erfaßte. Viel Kopfzerbrechen's gab von je z. B. das Fugato in $^6/_8$ Takt nach dem Chorverse: „Froh wie seine Sonnen fliegen", in dem „alla Marcia" bezeichneten Satze des Finale's: indem ich mich auf die vorangehenden ermuthigenden, wie auf Kampf und Sieg vorbereitenden Strophen bezog, faßte ich dieses Fugato wirklich als ein ernst-freudiges Kampfspiel auf, und ließ es anhaltend in äußerst feurigem Tempo und mit angespanntester Kraft spielen. Ich hatte am Tage nach der ersten Aufführung die Genugthuung, den Musikdirektor Anacker aus Freiberg bei mir zu empfangen, welcher kam, um mir reuig zu melden, daß er bisher einer meiner Antagonisten gewesen sei, seit dieser Aufführung aber zu meinen unbedingten Freunden sich zähle: was ihn — wie er sagte — gänzlich überwältigt habe, sei eben diese Auffassung und Wiedergebung jenes Fugato gewesen. — Eine große Aufmerksamkeit widmete ich ferner der so ungewöhnlichen rezitativ-artigen Stelle der Violoncelle und Kontrabässe im Beginn des letzten Satzes, welche einst in Leipzig

meinem alten Freunde Pohlenz so große Demüthigungen eintrug. Bei der Vorzüglichkeit namentlich unserer Kontrabassisten, konnte ich mich dazu bestimmt fühlen, auf die äußerste Vollendung hierbei auszugehen. Es gelang mir in zwölf Spezialproben, welche ich nur mit den betreffenden Instrumenten hielt, zu einem fast ganz wie frei sich ausnehmenden Vortrage derselben zu gelangen, und sowohl die gefühlvollste Zartheit, als die größte Energie zum ergreifendsten Ausdruck zu bringen. — Vom Beginne meines Unternehmens an hatte ich sogleich erkannt, daß die Möglichkeit einer hinreißend populären Wirkung dieser Symphonie darauf beruhe, daß die Überwindung der außerordentlichen Schwierigkeiten des Vortrages der Chöre in idealem Sinne gelingen müsse. Ich erkannte, daß hier Anforderungen gestellt waren, welche nur durch eine große und enthusiasmirte Masse von Sängern erfüllt werden konnten. Zunächst galt es daher, mich eines vorzüglich starken Chores zu versichern; außer der gewöhnlichen Verstärkung unseres Theaterchores durch die etwas weichliche Dreissig'sche Singakademie, zog ich, mit Überwindung umständlicher Schwierigkeiten, den Sängerchor der Kreuzschule mit seinen tüchtigen Knabenstimmen, sowie den ebenfalls für kirchlichen Gesang gutgeübten Chor des Dresdener Seminariums herbei. Diese, zu zahlreichen Übungen oft vereinigten dreihundert Sänger, suchte ich nun auf die mir besonders eigenthümliche Weise in wahre Extase zu versetzen; es gelang mir z. B. den Bassisten zu beweisen, daß die berühmte Stelle: „Seid umschlungen Millionen", und namentlich das: „Brüder, über'm Sternenzelt muß ein guter Vater wohnen" auf gewöhnliche Weise gar nicht zu singen sei, sondern nur in höchster Entzückung gleichsam ausgerufen werden könne. Ich ging hierfür mit solcher Extase voran, daß ich wirklich Alles in einen durchaus ungewohnten Zustand versetzt zu haben glaube, und ließ nicht eher ab, als bis ich selbst, den man zuvor durch alle Stimmen hindurch gehört hatte, mich nun nicht mehr vernahm, sondern wie in dem

warmen Tonmeere mich ertränkt fühlte. — Große Freude machte es mir, das Rezitativ des Barytonisten: „Freunde, nicht diese Töne", welches seiner seltsamen Schwierigkeiten wegen wohl fast unmöglich vorzutragen zu nennen ist, durch Mitterwurzer, auf dem uns bereits innig bekannt gewordenen Wege der gegenseitigen Mittheilung, zu hinreißendem Ausdrucke zu bringen. — Ich trug aber auch Sorge, durch einen gänzlichen Umbau des Lokales mir eine gute Klangwirkung des jetzt nach einem ganz neuen Systeme von mir aufgestellten Orchesters zu versichern. Die Kosten hierzu waren, wie man sich denken kann, unter besonderen Schwierigkeiten zu erwirken; doch ließ ich nicht ab, und erreichte durch eine vollständig neue Konstruktion des Podiums, daß wir das Orchester ganz nach der Mitte zu konzentriren konnten, und es dagegen amphitheatralisch auf stark erhöhten Sitzen von dem zahlreichen Sängerchor umschließen ließen, was der mächtigen Wirkung der Chöre von außerordentlichem Vortheil war, während es in den rein symphonischen Sätzen dem fein gegliederten Orchester große Präzision und Energie verlieh.

Schon zur Generalprobe war der Saal überfüllt. Mein Kollege beging hierbei die unglaubliche Thorheit, beim Publikum völlig gegen die Symphonie zu intriguiren, und auf das Bedauerliche der Verirrung Beethoven's aufmerksam zu machen; wogegen Herr Gade, welcher von Leipzig aus, wo er damals die Gewandhauskonzerte dirigirte, uns besuchte, mir nach der Generalprobe unter Anderem versicherte, er hätte gern zweimal den Eintrittspreis bezahlt, um das Rezitativ der Bässe noch einmal zu hören. Herr Hiller fand, daß ich in der Modifizirung des Tempo's zu weit gegangen sei; wie er dieß verstand, erfuhr ich später durch seine eigene Leitung geistvoller Orchesterwerke. Ganz unbestreitbar war aber der allgemeine Erfolg über jede Erwartung groß, und dieses namentlich auch bei Nichtmusikern: unter solchen entsinne ich mich des Philologen Dr. Köchly, welcher bei dieser Gelegenheit sich mir

näherte, um mir zu bekennen, daß er jetzt zum ersten Male einem symphonischen Werke vom Anfang bis zum Ende mit verständnißvoller Theilnahme habe folgen können.

In mir bestärkte sich bei dieser Gelegenheit das wohlthuende Gefühl der Fähigkeit und Kraft, das, was ich ernstlich wollte, mit glücklichem Gelingen durchzuführen.

# Programm.

Bei der großen Schwierigkeit, die Demjenigen, der zu einem genaueren und innigen Bekanntwerden mit diesem wundervoll bedeutsamen Tonwerke noch nicht gelangen konnte, bei seiner ersten Anhörung für das Verständniß desselben entsteht, dürfte das Bestreben wohl erlaubt erscheinen, einem wahrscheinlich nicht ganz geringen Theile der Zuhörer, der sich in der bezeichneten Lage befindet, nicht etwa zu einem absoluten Verständnisse des Beethoven'schen Meisterwerkes verhelfen zu wollen — da dieß wohl nur aus eigener innerer Anschauung hervorgehen kann —, sondern durch Hindeutungen wenigstens die Erkenntniß der künstlerischen Anordnung desselben zu erleichtern, die bei ihrer großen Eigenthümlichkeit und noch gänzlich unnachgeahmten Neuheit dem weniger vorbereiteten, und somit leicht verwirrbaren, Zuhörer zu entgehen im Stande sein könnte. Muß nun zunächst zugestanden werden, daß das Wesen der höheren Instrumentalmusik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist, so glauben wir uns hier auch nur andeutungsweise der Lösung einer unerreichbaren Aufgabe selbst dadurch zu nähern, daß wir Worte unsres großen Dichters Goethe zur Hülfe nehmen, die, wenn sie auch keinesweges mit Beethoven's Werke in

einem unmittelbaren Zusammenhange stehen, und auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen, dennoch die ihr zu Grunde liegenden höheren menschlichen Seelenstimmungen so erhaben ausdrücken, daß man im schlimmsten Falle des Unvermögens eines weiteren Verständnisses sich wohl mit der Festhaltung dieser Stimmungen begnügen dürfte, um wenigstens nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Musikwerkes scheiden zu müssen.

## Erster Satz.

Ein im großartigsten Sinne aufgefaßter Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt, scheint dem ersten Satze zu Grunde zu liegen. Das große Hauptthema, das gleich Anfangs wie aus einem unheimlich bergenden Schleier nackt und mächtig heraustritt, könnte dem Sinne der ganzen Tondichtung nicht durchaus unangemessen vielleicht übersetzt werden durch Goethe's Worte:

„Entbehren sollst du! Sollst entbehren!"

Diesem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerstandes, der bis in die Mitte des Satzes sich zu einem offenen Kampfe mit dem Gegner steigert, in welchem wir zwei mächtige Ringer zu erblicken glauben, von denen jeder als unüberwindlich vom Kampfe wieder nachläßt. In einzelnen Lichtblicken vermögen wir das wehmüthig süße Lächeln des Glückes zu erkennen, das uns zu suchen scheint, nach dessen Besitz wir ringen und von dessen Erreichen uns jener tückisch mächtige Feind zurückhält, mit seinem nächtigen Flügel uns umschattend, so daß uns selbst der Blick auf jene ferne Huld getrübt wird, und wir in finsteres Brüten zurücksinken, das sich nur wieder zum trotzigen Widerstand, zu neuem Ringen gegen den freuderaubenden Dämon zu erheben vermag. So bilden Gewalt, Widerstand, Aufringen, Sehnen, Hoffen, Fast-Erreichen,

neues Verschwinden, neues Suchen, neues Kämpfen die Elemente der rastlosen Bewegung dieses wunderbaren Tonstückes, welche jedoch einige Male zu jenem anhaltenderen Zustande gänzlicher Freudlosigkeit herabsinkt, die Goethe mit den Worten bezeichnet:

„Nur mit Entsetzen wach' ich Morgens auf,
Ich möchte bittre Thränen weinen,
Den Tag zu sehn, der mir in seinem Lauf
Nicht Einen Wunsch erfüllen wird, nicht Einen,
Der selbst die Ahnung jeder Lust
Mit eigensinn'gem Krittel mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust
Mit tausend Lebensfratzen hindert.
Auch muß ich, wenn die Nacht sich niedersenkt,
Mich ängstlich auf das Lager strecken;
Auch da wird keine Rast geschenkt,
Mich werden wilde Träume schrecken." U. s. w.

Am Schlusse des Satzes scheint diese düstere, freudlose Stimmung, zu riesenhafter Größe anwachsend, das All zu umspannen, um in furchtbar erhabener Majestät Besitz von dieser Welt nehmen zu wollen, die Gott — zur Freude schuf.

## Zweiter Satz.

Eine wilde Lust ergreift uns sogleich mit den ersten Rhythmen dieses zweiten Satzes: eine neue Welt, in die wir eintreten, in der wir fortgerissen werden zum Taumel, zur Betäubung; es ist, als ob wir, von der Verzweiflung getrieben, vor dieser flöhen, um in steten, rastlosen Anstrengungen ein neues, unbekanntes Glück zu erjagen, da das alte, das uns sonst mit seinem fernen Lächeln bestrahlte, uns gänzlich entrückt und verloren gegangen zu sein scheint. Goethe spricht diesen Drang, auch für hier vielleicht nicht unbezeichnend, durch die Worte aus:

„Von Freude sei nicht mehr die Rede,
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß!
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!

In undurchdrungenen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
In's Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß
Gelingen, und Verdruß,
Mit einander wechseln, wie es kann,
Nur rastlos bethätigt sich der Mann!"

Mit dem jähen Eintritte des Mittelsatzes eröffnet sich uns plötzlich eine jener Scenen irdischer Lust und vergnüglichen Behagens: eine gewisse derbe Fröhlichkeit scheint in dem einfachen, oft wiederholten Thema sich auszusprechen, Naivität, selbstzufriedene Heiterkeit, und wir sind versucht an Goethe's Bezeichnung solch' bescheidener Vergnüglichkeit zu denken:

„Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest.
Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz."

Solch' eng beschränkte Heiterkeit als das Ziel unseres rastlosen Jagens nach Glück und edelster Freude anzuerkennen, sind wir aber nicht gestimmt; unser Blick auf diese Scene umwölkt sich, wir wenden uns ab, um uns von Neuem jenem rastlosen Antriebe zu überlassen, der uns mit dem Drängen der Verzweiflung unaufhaltsam vorwärts jagt, um das Glück anzutreffen, das wir, ach! so nicht antreffen sollen; denn wiederum werden wir am Schlusse des Satzes nur auf jene Scene vergnüglichen Behagens hingetrieben, der wir vorher schon begegneten, und die wir dießmal sogleich bei ihrem ersten Wiedergewahrwerden in unmuthiger Hast von uns stoßen.

## Dritter Satz.

Wie anders sprechen diese Töne zu unserem Herzen! Wie rein, wie himmlisch besänftigend lösen sie den Trotz, den wilden Drang der von Verzweiflung geängsteten Seele in weiche, wehmüthige Empfindung auf! Es ist, als ob uns Erinnerung erwache, Erinnerung an ein früh genossenes reinstes Glück:

„Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuß
Auf mich herab, in ernster Sabathstille,
Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuß."

Mit dieser Erinnerung kommt uns auch wieder jene süße Sehnsucht an, die sich so schön in dem zweiten Thema dieses Satzes ausspricht, welchem wir nicht ungeeignet Goethe's Worte unterlegen könnten:

„Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugeh'n,
Und unter tausend heißen Thränen
Fühlt' ich mir eine Welt entsteh'n."

Es erscheint wie das Sehnen der Liebe, dem wiederum, nur im bewegteren Schmucke des Ausdruckes, jenes Hoffen verheißende und süß beruhigende erste Thema antwortet, so daß es bei der Wiederkehr des zweiten uns dünkt, als ob Liebe und Hoffnung sich umschlängen, um ganz wieder ihre sanfte Gewalt über unser gemartertes Gemüth zu erringen.

„Was sucht ihr, mächtig und gelind,
Ihr Himmelstöne, mich am Staube?
Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind."

So scheint das noch zuckende Herz mit sanftem Widerstreben sie von sich abwehren zu wollen: aber ihre süße Macht ist größer, als unser bereits erweichter Trotz; wir werfen uns diesen holden Boten reinsten Glückes überwältigt in die Arme:

„O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder,
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder."

Ja, das wunde Herz scheint zu genesen, sich zu erkräftigen, und zu muthiger Erhebung zu ermannen, die wir in dem fast triumphirenden Gange, gegen das Ende des Satzes hin, zu erkennen glauben: noch ist aber diese Erhebung nicht frei von der Rückwirkung der durchlebten Stürme; jeder Anwandlung des alten Schmerzes drängt sich aber sogleich neu besänftigend jene holde, zauberische Macht entgegen, vor

der sich endlich, wie in letztem erlöschenden Wetterleuchten, das zertheilte Gewitter verzieht.

## Vierter Satz.

Der Übergang vom dritten zum vierten Satze, der wie mit einem grellen Aufschrei beginnt, können wir ziemlich bezeichnend noch durch Goethe's Worte deuten:

„Aber ach! schon fühl' ich bei dem besten Willen
Befriedigung noch nicht aus dem Busen quillen!
Welch' holder Wahn, — doch ach, ein Wähnen nur!
Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel sowie Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt. —
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens?"

Mit diesem Beginne des letzten Satzes nimmt Beethoven's Musik einen entschieden sprechenderen Charakter an: sie verläßt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kundgiebt*); der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Nothwendigkeit mit diesem erschütternden Rezitativ der Instrumentalbässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon

*) Tieck wurde, von seinem Standpunkte aus diesen Charakter der Instrumentalmusik betrachtend, zu folgendem Ausspruche bewogen: „In diesen Symphonien vernehmen wir aus dem tiefsten Grunde heraus das unersättliche, aus sich verirrende und in sich zurückkehrende Sehnen, jenes unaussprechliche Verlangen, das nirgend Erfüllung findet, und in verzehrender Leidenschaft sich in den Strom des Wahnsinns wirft, nun mit allen Tönen kämpft, bald überwältigt, bald siegend aus den Wogen ruft, und Rettung suchend tiefer und tiefer sinkt". — Fast scheint es, als ob Beethoven bei der Konzeption dieser Symphonie von einem ähnlichen Bewußtsein über das Wesen der Instrumentalmusik gedrängt gewesen sei.

verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt, und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strome, die übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. Es erscheint dieß wie der letzte Versuch, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegränztes und untrübbares freudiges Glück auszudrücken: das unbändige Element scheint aber dieser Beschränkung nicht fähig zu sein; wie zum brausenden Meere schäumt es auf, sinkt wieder zurück, und stärker noch als vorher dringt der wilde, chaotische Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr. Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sicheren Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen, und wir wissen nicht, ob wir mehr die kühne Eingebung oder die große Naivität des Meisters bewundern sollen, wenn er diese Stimme den Instrumenten zurufen läßt:

„Ihr Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns
angenehmere anstimmen und freudenvollere!"

Mit diesen Worten wird es Licht in dem Chaos; ein bestimmter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, in dem wir, von dem beherrschten Elemente der Instrumentalmusik getragen, klar und deutlich das ausgesprochen hören dürfen, was dem gequälten Streben nach Freude als festzuhaltendes höchstes Glück erscheinen muß.

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

Ja, — wer auch nur Eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur!
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod!
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott! —"

Muthige, kriegerische Klänge nähern sich: wir glauben eine Schaar von Jünglingen daherziehend zu gewahren, deren freudiger Heldenmuth sich in den Worten ausspricht:

„Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen."

Dieß führt, wie zu einem freudigen Kampfe, durch Instrumente allein ausgedrückt; wir sehen die Jünglinge muthig sich in eine Schlacht stürzen, deren Siegesfrucht die Freude sein soll; und noch einmal fühlen wir uns gedrungen, Worte Goethe's anzuführen:

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß."

Der Sieg, an dem wir nicht zweifelten, ist erkämpft; den Anstrengungen der Kraft lohnt das Lächeln der Freude, die jauchzend im Bewußtsein neu errungenen Glückes ausbricht:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng getheilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt!"

Nun dringt im Hochgefühl der Freude der Ausspruch allgemeiner Menschenliebe aus der hochgeschwellten Brust hervor;

in erhabener Begeisterung wenden wir aus der Umarmung des ganzen Menschengeschlechtes uns zu dem großen Schöpfer der Natur, dessen beseligendes Dasein wir mit klarem Bewußtsein ausrufen, ja — den wir in einem Augenblicke erhabensten Entrücktseins durch den sich theilenden blauen Äther zu erblicken wähnen:

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen!
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen!"

Es ist, als ob wir nun durch Offenbarung zu dem beseligenden Glauben berechtigt worden wären: jeder Mensch sei zur Freude geschaffen. In kräftigster Überzeugung rufen wir uns gegenseitig zu:

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!"

und:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum."

Denn im Bunde mit, von Gott geweihter allgemeiner Menschenliebe, dürfen wir die reinste Freude genießen. Nicht mehr bloß in Schauern der erhabensten Ergriffenheit, sondern auch im Ausdrucke einer uns geoffenbarten, süß beglückenden Wahrheit dürfen wir die Frage:

„Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?"

beantworten mit:

„Such' ihn über'm Sternenzelt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen!"

Im traulichsten Besitze des verliehenen Glückes, des wiedergewonnenen kindlichsten Sinnes für die Freude, geben wir uns nun

ihrem Genusse hin: ach, uns ist die Unschuld des Herzens wiedergegeben, und segnend breitet sich der Freude sanfter Flügel über uns aus:

„Freude, Tochter aus Elysium,
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt."

Dem milden Glücke der Freude folgt nun ihr Jubel: — so schließen wir die Welt an unsere Brust, Jauchzen und Frohlocken erfüllt die Luft wie Donner des Gewölkes, wie Brausen des Meeres, die in ewiger Bewegung und wohlthätiger Erschütterung die Erde beleben und erhalten, zur Freude der Menschen, denen Gott sie gab, um glücklich darauf zu sein.

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen!
Freude! Freude, schöner Götterfunken!"

# Lohengrin.

# Personen.

Heinrich der Vogler, deutscher König.
Lohengrin.
Elsa von Brabant.
Herzog Gottfried, ihr Bruder.
Friedrich von Telramund, brabantischer Graf.
Ortrud, seine Gemahlin.
Der Heerrufer des Königs.
Sächsische und Thüringische Grafen und Edle.
Brabantische Grafen und Edle.
Edelfrauen.
Edelknaben.
Mannen. Frauen. Knechte.

(Antwerpen: erste Hälfte des zehnten Jahrhunderts.)

# Erster Aufzug.

## Erste Scene.

(Eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen: der Fluß macht dem Hintergrunde zu eine Biegung, so daß rechts durch einige Bäume der Blick auf ihn unterbrochen wird, und man erst in weiterer Entfernung ihn wiedersehen kann.)

(Im Vordergrunde links sitzt König Heinrich unter einer mächtigen alten Eiche; ihm zunächst stehen sächsische und thüringische Grafen, Edle und Reisige, welche des Königs Heerbann bilden. Gegenüber stehen die brabantischen Grafen und Edlen, Reisige und Volk, an ihrer Spitze Friedrich von Telramund, zu dessen Seite Ortrud. Mannen und Knechte füllen die Räume im Hintergrunde. Die Mitte bildet einen offenen Kreis. Der Heerrufer des Königs und vier Heerhornbläser schreiten in die Mitte. Die Bläser blasen den Königsruf.)

Der Heerrufer.

Hört! Fürsten, Edle, Freie von Brabant!
Heinrich, der Deutschen König, kam zur Statt
mit euch zu dingen nach des Reiches Recht.
Gebt ihr nun Fried' und Folge dem Gebot?

Die Brabanter.

Wir geben Fried' und Folge dem Gebot.
Willkommen! Willkommen, König, in Brabant!

König Heinrich
(erhebt sich).

Gott grüß' euch, liebe Männer von Brabant!
Nicht müßig that zu euch ich diese Fahrt;

der Noth des Reiches seid von mir gemahnt.
Soll ich euch erst der Drangsal Kunde sagen,
die deutsches Land so oft aus Osten traf?
In fernster Mark hieß't Weib und Kind ihr beten:
Herr Gott, bewahr' uns vor der Ungarn Wuth!
Doch mir, des Reiches Haupt, mußt' es geziemen
so wilder Schmach ein Ende zu ersinnen:
als Kampfes Preis gewann ich Frieden auf
neun Jahr', ihn nützt' ich zu des Reiches Wehr;
beschirmte Städt' und Burgen ließ ich bau'n,
den Heerbann übte ich zum Widerstand.
Zu End' ist nun die Frist, der Zins versagt, —
mit wildem Drohen rüstet sich der Feind.
Nun ist es Zeit des Reiches Ehr' zu wahren;
ob Ost, ob West, das gelte Allen gleich!
Was deutsches Land heißt, stelle Kampfesschaaren,
dann schmäht wohl Niemand mehr das deutsche Reich!

Die Sachsen und Thüringer
(an die Waffen schlagend).
Mit Gott wohlauf für deutschen Reiches Ehr'!

König
(nachdem er sich wieder gesetzt).
Komm' ich zu euch nun, Männer von Brabant,
zur Heeresfolg' nach Mainz euch zu entbieten,
wie muß mit Schmerz und Klagen ich ersch'n,
daß ohne Fürsten ihr in Zwietracht lebt!
Verwirrung, wilde Fehde wird mir kund; —
drum frag' ich dich, Friedrich von Telramund:
ich kenne dich als aller Tugend Preis,
jetzt rede, daß der Drangsal Grund ich weiß.

Friedrich.

Dank, König, dir, daß du zu richten kamst!
Die Wahrheit künd' ich, Untreu' ist mir fremd. —
Zum Sterben kam der Herzog von Brabant,
und meinem Schutz empfahl er seine Kinder,
Elsa, die Jungfrau, und Gottfried, den Knaben:
mit Treue pflag ich seiner großen Jugend,
sein Leben war das Kleinod meiner Ehre.
Ermiß nun, König, meinen grimmen Schmerz,
als meiner Ehre Kleinod mir geraubt!
Lustwandelnd führte Elsa einst den Knaben
zum Wald, doch ohne ihn kehrte sie zurück;
mit falscher Sorge frug sie nach dem Bruder,
da sie, von ohngefähr von ihm verirrt,
bald seine Spur — so sprach sie — nicht mehr fand.
Fruchtlos war all' Bemüh'n um den Verlor'nen;
als ich mit Drohen nun in Elsa drang,
da ließ in bleichem Zagen und Erbeben
der gräßlichen Schuld Bekenntniß sie uns seh'n.
Es faßte mich Entsetzen vor der Magd:
dem Recht auf ihre Hand, vom Vater mir
verlieh'n, entsagt' ich willig da und gern, —
und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel,
Ortrud, Radbod's des Friesenfürsten Sproß.

(Ortrud verneigt sich vor dem König.)

Nun führ' ich Klage gegen Elsa von
Brabant: des Brudermordes zeih' ich sie.
Dieß Land doch sprech' ich für mich an mit Recht,
da ich der Nächste von des Herzog's Blut,
mein Weib jedoch aus dem Geschlecht, das einst
auch diesem Lande seine Fürsten gab. —
Du hörst die Klage! König, richte recht!

Alle Männer (in feierlichem Grauen).

Ha, schwerer Schuld zeiht Telramund!
Mit Grau'n werd' ich der Klage kund.

König.

Welch' fürchterliche Klage sprichst du aus!
Wie wäre möglich solche große Schuld?

Friedrich.

O Herr, traumselig ist die eitle Magd,
die meine Hand voll Hochmuth von sich stieß.
Geheimer Buhlschaft klag' ich sie drum an:
sie wähnte wohl, wenn sie des Bruders ledig,
dann könnte sie als Herrin von Brabant
mit Recht dem Lehnsmann ihre Hand verwehren,
und offen des geheimen Buhlen pflegen.

König.

Ruft die Beklagte her! — Beginnen soll
nun das Gericht! Gott lass' mich weise sein!

(Er hängt mit Feierlichkeit seinen Schild an der Eiche auf. Die Sachsen und Thüringer stoßen ihre entblößten Schwerter vor sich in die Erde; die Brabanter strecken die Waffen vor sich nieder.)

Der Heerrufer (in die Mitte tretend).

Soll hier nach Recht und Macht Gericht gehalten sein?

König.

Nicht eh'r soll bergen mich der Schild
bis ich gerichtet streng und mild!

Alle Männer.

Nicht eh'r zur Scheide kehr' das Schwert
bis Recht durch Urtheil hier gewährt!

Heerrufer.

Wo ihr des Königs Schild gewahrt,
dort Recht durch Urtheil nun erfahrt!
Drum ruf' ich klagend laut und hell:
Elsa, erscheine hier zur Stell'!

## Zweite Scene.

(Elsa tritt auf, in einem weißen, sehr einfachen Gewande; ein langer Zug ihrer Frauen, sehr einfach weiß gekleidet, folgt ihr. Die Frauen bleiben im Hintergrunde an der äußersten Gränze des Kreises stehen, während Elsa langsam und verschämt in die Mitte des Vordergrundes vorschreitet.)

Die Männer.

Seht hin! Sie naht, die hart Beklagte!
Ha, wie erscheint sie licht und rein!
Der sie so schwer zu zeihen wagte,
gar sicher muß der Schuld er sein.

König.

Bist du es, Elsa von Brabant?

(Elsa macht eine bejahende Bewegung.)

Erkennst
du mich als deinen Richter an?

(Elsa blickt dem König in das Auge und bejaht dann wiederum.)

So frage
ich weiter: ist die Klage dir bekannt,
die schwer hier wider dich erhoben?

(Elsa erblickt Friedrich, erbebt, wendet schüchtern das Haupt und bejaht traurig.)

Was
entgegnest du der Klage?

Elsa

(durch eine Gebärde sprechend: „nichts!").

König.

So bekennst
du deine Schuld?

Elsa

(nachdem sie eine Zeit lang schweigend vor sich hingeblickt).

Mein armer Bruder!

Alle Männer (flüsternd).

Wie wunderbar! Welch' seltsames Gebaren!

König.

Sag', Elsa! Was hast du mir zu vertrau'n?

(Langes Schweigen.)

Elsa

(in ruhiger Verklärung vor sich hinblickend).

Einsam in trüben Tagen
hab' ich zu Gott gefleht,
des Herzens tiefstes Klagen
ergoß ich in Gebet.
Da drang aus meinem Stöhnen
ein Laut so klagevoll,
der zu gewalt'gem Tönen
weit in die Lüfte schwoll:
ich hört' ihn fern hin hallen,
bis kaum mein Ohr er traf;
mein Aug' ist zugefallen,
ich sank in süßen Schlaf. —

Alle Männer (leise).

Wie sonderbar! Träumt sie? Ist sie entrückt?

König.

Elsa, vertheid'ge jetzt dich vor Gericht!

Elsa

(ununterbrochen in der vorigen Stellung).

In lichter Waffen Scheine
ein Ritter nahte da,
so tugendlicher Reine
ich keinen noch ersah.
Ein golden Horn zur Hüften,
gelehnet auf sein Schwert,
so trat er aus den Lüften
zu mir, der Recke werth.
Mit züchtigem Gebaren

gab Tröstung er mir ein:
des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein!

Der König und alle Männer
(mit Rührung).

Bewahre uns des Himmels Huld,
daß klar wir sehen, wer hier schuld!

König.

Friedrich, du ehrenwerther Mann,
bedenke wohl, wen klagst du an?

Friedrich.

Mich irret nicht ihr träumerischer Muth;
ihr hört, sie schwärmt von einem Buhlen!
Weff' ich sie zeih', deff' hab' ich sich'ren Grund:
glaubwürdig ward ihr Frevel mir bezeugt.
Doch eurem Zweifel durch ein Zeugniß wehren,
das stünde wahrlich übel meinem Stolz!
Hier steh' ich, hier mein Schwert! Wer wagt's von euch
zu streiten wider meiner Ehre Preis?

Die brabantischen Edlen.

Keiner von uns! Wir streiten nur für dich.

Friedrich.

Und, König, du! Gedenkst du meiner Dienste,
wie ich im Kampf den wilden Dänen schlug?

König.

Wie schlimm, ließ' ich von dir daran mich mahnen!
Gern geb' ich dir der höchsten Tugend Preis;
in keiner and'ren Huth, als in der deinen
möcht' ich die Lande wissen. — Gott allein
soll jetzt in dieser Sache noch entscheiden!

Alle Männer.

Zum Gottesgericht! Zum Gottesgericht! Wohlan!

König

(entblößt sein Schwert und stößt es feierlich vor sich in die Erde).

Dich frag' ich, Friedrich, Graf von Telramund!
Willst du durch Kampf auf Leben und auf Tod
im Gottesgericht vertreten deine Klage?

Friedrich.

Ja!

König.

Und dich nun frag' ich, Elsa von Brabant!
Willst du, daß hier auf Leben und auf Tod
im Gottesgericht ein Kämpe für dich streite?

Elsa.

Ja!

König.

Wen kieseſt du zum Streiter?

Friedrich (hastig).

Vernehmet jetzt
den Namen ihres Buhlen!

Die brabantischen Edlen.

Merket auf!

Elsa.

... Des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein! —
Hört, was dem Gottgesandten
ich biete für Gewähr:
in meines Vaters Landen
die Krone trage er;
mich glücklich soll ich preisen,
nimmt er mein Gut dahin, —
will er Gemahl mich heißen,
geb' ich ihm was ich bin!

Die Männer.

Ein hoher Preis, stünd' er in Gottes Hand!
Wer um ihn stritt', wohl setzt' er schweres Pfand.

König.

Im Mittag hoch steht schon die Sonne:
so ist es Zeit, daß nun der Ruf ergeh'.

(Der Heerrufer tritt mit den vier Heerhornbläsern vor, die er den vier Himmelsgegenden zugewendet an die äußersten Enden des Gerichtskreises vorschreiten läßt; in dieser Stellung blasen diese den Aufruf.)

Der Heerrufer.

Wer hier im Gotteskampf zu streiten kam
für Elsa von Brabant, der trete vor!

(Langes Stillschweigen.)

Alle Männer.

Ohn' Antwort ist der Ruf verhallt:
um ihre Sache steht es schlecht.

Friedrich

(auf Elsa's entstehende Beunruhigung deutend).

Gewahrt, ob ich sie fälschlich schalt:
auf meiner Seite bleibt das Recht.

Elsa (näher zum König tretend).

Mein lieber König, laß dich bitten,
noch einen Ruf an meinen Ritter!
Wohl weilt er fern und hört' ihn nicht.

König (zum Heerrufer).

Noch einmal rufe zum Gericht!

(Die Heerhornbläser blasen abermals auf die vorige Weise; der Heerrufer wiederholt den Aufruf: — wiederum langes, gespanntes Stillschweigen.)

Alle Männer.

In düst'rem Schweigen richtet Gott.

Elsa (auf die Kniee sinkend).

Du trugest zu ihm meine Klage,
zu mir trat er auf dein Gebot;

o Herr, nun meinem Ritter sage,
daß er mir helf' in meiner Noth!
Laß mich ihn seh'n wie ich ihn sah,
wie ich ihn sah sei er mir nah'!

(Die auf einer Erhöhung dem Ufer am nächsten Stehenden gewahren in der Ferne einen Nachen, von einem Schwane gezogen, auf dem Flusse allmählich sich nähern; in dem Nachen steht ein Ritter.)

Die Männer

(erst einige, dann immer mehre, je nachdem sie dem Ufer näher sind oder sich allmählich ihm nähern).

Seht! seht! welch' seltsam Wunder! Wie? Ein Schwan,
ein Schwan zieht einen Nachen dort heran! —
Ein Ritter drin hoch aufgerichtet steht; —
wie glänzt sein Waffenschmuck! Das Aug' vergeht
vor solchem Licht! — Seht näher kommt er an!
An einer gold'nen Kette zieht der Schwan!

(Die Theilnahme ist immer allgemeiner geworden; Alles hat den Vordergrund verlassen und ist dem Ufer zugeeilt. Der König, von seinem erhöhten Standpunkte aus das Vorgehende überblickend, Friedrich, verwunderungsvoll zuhörend, Ortrud, mit finsterem Unmuthe dem Hintergrunde zugewandt, bleiben allein im Vordergrunde zurück: ebenso Elsa, die mit immer freudiger gespannter Miene der Schilderung des Volkes lauscht und, wie festgezaubert, sich gleichsam nicht umzusehen wagt.)

## Dritte Scene.

(Während des Folgenden kommt der Schwan mit dem Nachen vollends am Ufer an: Lohengrin steht darin in silberner Waffenrüstung, den Helm auf dem Haupte, den Schild im Rücken, ein kleines goldenes Horn zur Seite, auf sein Schwert gestützt.)

Alle Männer und Frauen

(im stärksten Ausbruche der Ergriffenheit nach vorn sich wendend).

Ein Wunder! Ein Wunder! Ein Wunder ist gekommen!

Ha, unerhörtes, nie geseh'nes Wunder!
Gegrüßt! Gegrüßt, du gottgesandter Held!

(Elsa hat sich umgewandt und bei Lohengrin's Anblick einen hellen Schrei des Entzückens ausgestoßen. Friedrich blickt sprachlos auf Lohengrin hin. Ortrud, die während des ganzen Gerichtes in kalter, stolzer Haltung verblieben, geräth bei Lohengrin's und des Schwanes Anblick in tödtlichen Schreck, und heftet während des Folgenden starr den Blick auf den Ankömmling.)

(Als Lohengrin sich anläßt den Kahn zu verlassen, geht plötzlich der laute Jubel des Volkes in das gespannteste Schweigen über.)

Lohengrin

(mit einem Fuße noch im Nachen, neigt sich zum Schwane).

Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!
Zieh' durch die weite Fluth zurück
dahin, woher mich trug dein Kahn,
kehr' wieder nur zu unserm Glück!
Drum sei getreu dein Dienst gethan!
Leb' wohl, leb' wohl, mein lieber Schwan!

(Der Schwan wendet den Nachen und schwimmt den Fluß zurück; Lohengrin sieht ihm eine Weile wehmüthig nach.)

Die Männer und Frauen

(voll Rührung und im leisesten Flüstern).

Wie faßt uns selig süßes Grauen!
Welch' holde Macht hält uns gebannt! —
Wie ist er schön und hehr zu schauen,
den solch' ein Wunder trug an's Land!

Lohengrin

(ist langsam und feierlich in den Vordergrund vorgeschritten, wo er sich vor dem König verneigt).

Heil König Heinrich! Segenvoll
mög' Gott bei deinem Schwerte steh'n!
Ruhmreich und groß dein Name soll
von dieser Erde nie vergeh'n!

König.

Hab' Dank! Erkenn' ich recht die Macht,
die dich in dieses Land gebracht,
so kommst du uns von Gott gesandt?

Lohengrin

(mehr in die Mitte tretend).

Zum Kampf für eine Magd zu steh'n,
der schwere Klage angethan,
bin ich gesandt: nun laßt mich seh'n,
ob ich zurecht sie treffe an! —
So sprich denn, Elsa von Brabant!
Wenn ich zum Streiter dir ernannt,
willst du wohl ohne Bang' und Grau'n
dich meinem Schutze anvertrau'n?

Elsa

(die, seit sie Lohengrin erblickte, regungslos, wie von süßem Zauber festgebannt, ihr Auge auf ihn geheftet hatte, sinkt, gleichsam durch seine Ansprache erweckt, von wonnigem Gefühle überwältigt, zu seinen Füßen hin).

Mein Held, mein Retter! Nimm mich hin!
Dir geb' ich alles was ich bin!

Lohengrin.

Wenn ich im Kampfe für dich siege,
willst du, daß ich dein Gatte sei?

Elsa.

Wie ich zu deinen Füßen liege,
geb' ich dir Leib und Seele frei.

Lohengrin.

Elsa, soll ich dein Gatte heißen,
soll Land und Leut' ich schirmen dir,

soll nichts mich wieder von dir reißen,
mußt Eines du geloben mir: —
nie sollst du mich befragen,
noch Wissen's Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!

Elsa.

Nie, Herr, soll mir die Frage kommen.

Lohengrin.

Elsa! Hast du mich wohl vernommen?
Nie sollst du mich befragen,
noch Wissen's Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!

Elsa

(mit großer Innigkeit zu ihm aufblickend).

Mein Schirm! Mein Engel! Mein Erlöser,
der fest an meine Unschuld glaubt!
Wie gäb' es Zweifels Schuld, die größer,
als die an dich den Glauben raubt?
Wie du mich schirmst in meiner Noth,
so halt' in Treu' ich dein Gebot.

Lohengrin

(ergriffen und entzückt Elsa an seine Brust erhebend).

Elsa, ich liebe dich!

Der König. Die Männer und Frauen

(leise und gerührt).

Welch' holde Wunder muß ich seh'n?
Ist's Zauber, der mir angethan?

Ich fühl' das Herze mir vergeh'n,
schau' ich den wonniglichen Mann.

Lohengrin.

(nachdem er Elsa der Huth des Königs übergeben, feierlich in die Mitte tretend).

Nun hört! Euch Volk und Edlen mach' ich kund:
frei aller Schuld ist Elsa von Brabant.
Daß falsch dein Klagen, Graf von Telramund,
durch Gottes Urtheil werd' es dir bekannt!

Brabantische Edle

(erst einige, dann immer mehre, leise zu Friedrich).

Steh' ab vom Kampf! Wenn du ihn wagst,
zu siegen nimmer du vermagst!
Ist er von höchster Macht geschützt,
sag',was dein tapf'res Schwert dir nützt?
Steh' ab! Wir mahnen dich in Treu'!
Dein harret Unsieg, bitt're Reu'!

Friedrich

(der bisher unverwandt und forschend seinen Blick auf Lohengrin geheftet, mit leidenschaftlich schwankendem und endlich sich entscheidendem, innerem Kampfe).

Viel lieber todt als feig! —
Welch' Zaubern dich auch hergeführt,
Fremdling, der mir so kühn erscheint,
dein stolzes Droh'n mich nimmer rührt,
da ich zu lügen nie vermeint.
Den Kampf mit dir drum nehm' ich auf,
und hoffe Sieg nach Rechtes Lauf!

Lohengrin.

Nun, König, ord'ne unsern Kampf!

König.

So tretet vor, zu drei für jeden Kämpfer,
und messet wohl den Ring zum Streite ab!

(Drei sächsische Edle treten für Lohengrin, drei brabantische für Friedrich vor: sie messen mit feierlichem Schritte den Kampfplatz aus und stecken ihn durch ihre Speere ab.)

Der Heerrufer

(von der Mitte aus zu den Versammelten).

Nun höret mich, und achtet wohl:
den Kampf hier keiner stören soll!
Dem Hage bleibet abgewandt,
denn wer nicht wahrt des Friedens Recht,
der Freie büß' es mit der Hand,
mit seinem Haupt büß' es der Knecht!

Alle Männer.

Der Freie büß' es mit der Hand,
mit seinem Haupt büß' es der Knecht!

Der Heerrufer

(zu Lohengrin und Friedrich).

Hört auch, ihr Streiter vor Gericht!
Gewahrt in Treue Kampfespflicht!
Durch bösen Zaubers List und Trug
stört nicht des Urtheils Eigenschaft!
Gott richtet euch nach Recht und Fug,
drum trauet ihm, nicht eurer Kraft!

Lohengrin und Friedrich.

Gott richte mich nach Recht und Fug,
drum trau' ich ihm, nicht meiner Kraft!

Der König

(der feierlich in die Mitte geschritten ist).

Mein Herr und Gott, nun ruf' ich dich,
daß du dem Kampf zugegen sei'st!
Durch Schwertes Sieg ein Urtheil sprich,
das Trug und Wahrheit klar erweis't.
Des Reinen Arm gieb Heldenkraft,
des Falschen Stärke sei erschlafft:
so hilf uns, Gott, zu dieser Frist,
weil unsre Weisheit Einfalt ist!

Elsa und Lohengrin.

Du kündest nun dein wahr Gericht,
mein Herr und Gott, drum zag' ich nicht.

Friedrich.

Ich geh' in Treu' vor dein Gericht:
Herr Gott, verlass' mein' Ehre nicht!

Ortrud.

Ich baue fest auf seine Kraft,
die, wo er kämpft, ihm Sieg verschafft.

Alle Männer.

Des Reinen Arm gieb Heldenkraft,
des Falschen Stärke sei erschlafft:
so künde uns dein wahr Gericht,
du Herr und Gott, nun zög're nicht!

(Auf das Zeichen des Heerrufers fallen die Heerhörner mit einem langen Kampfrufe ein. Der König zieht sein Schwert aus der Erde und schlägt damit dreimal an seinen aufgehängten Schild: beim ersten Schlage nehmen Lohengrin und Friedrich die Kampfstellung ein; beim zweiten ziehen sie die Schwerter und legen sich aus; beim dritten Schlage beginnen sie den Kampf. Nach mehren ungestümen Gängen streckt Lohengrin seinen Gegner mit einem Streiche zu Boden.)

Lohengrin
(sein Schwert auf Friedrich's Hals setzend).

Durch Gottes Sieg ist jetzt dein Leben mein: —
ich schenk' es dir! mög'st du der Reu' es weih'n!

(Der König führt Elsa Lohengrin zu, die ihm im höchsten Entzücken an die Brust sinkt. Mit Friedrich's Fall haben die Sachsen und Thüringer ihre Schwerter aus der Erde gezogen, die Brabanter die ihrigen aufgenommen. Jubelnd brechen alle Edlen und Männer in den Kreis, so daß dieser von der Masse dicht erfüllt wird.)

Elsa.

O fänd' ich Jubelweisen,
die deinem Ruhme gleich,
die, würdig dich zu preisen,
an höchstem Lobe reich!
In dir muß ich vergehen,
vor dir schwind' ich dahin!
Soll ich mich selig sehen,
nimm alles was ich bin!

Lohengrin.

Den Sieg hab' ich erstritten
durch deine Rein' allein!
nun soll, was du gelitten,
dir reich vergolten sein!

Friedrich
(sich am Boden qualvoll windend).

Weh'! mich hat Gott geschlagen,
durch ihn ich sieglos bin!
Am Heil muß ich verzagen,
mein' Ehr' und Ruhm ist hin!

Ortrud
(die Friedrich's Fall mit Wuth gesehen).

Wer ist's, der ihn geschlagen,
durch den ich machtlos bin?

Sollt' ich vor ihm verzagen,
wär' all' mein Hoffen hin?

Der König. Die Männer und Frauen.

Ertöne, Siegesweise,
dem Helden laut zum Preise!
Ruhm deiner Fahrt!
Preis deinem Kommen!
Heil deiner Art,
Schützer der Frommen!
Dich nur besingen wir,
dir schallen unsre Lieder!
Nie kehrt ein Held gleich dir
in diese Lande wieder!

(Die Sachsen erheben Lohengrin auf seinem Schilde, die Brabanter Elsa auf dem Schilde des Königs, auf den sie ihre Mäntel geworfen: beide werden so unter Jauchzen davon getragen. —)

Der Vorhang fällt.

# Zweiter Aufzug.

## Erste Scene.

(In der Burg von Antwerpen. In der Mitte des Hintergrundes der Palas [Ritterwohnung], die Kemenate [Frauenwohnung] im Vordergrunde links; rechts im Vordergrunde die Pforte des Münsters; ebenda im Hintergrunde das Thurmthor.)

(Es ist Nacht; die Fenster des Palas sind hell erleuchtet: Hörner und Posaunen klingen lustig daraus her.)

(Auf den Stufen zur Münsterpforte sitzen Friedrich und Ortrud, in düst'rer ärmlicher Kleidung. Ortrud, die Arme auf die Kniee gestützt, heftet unverwandt ihr Auge auf die leuchtenden Fenster des Palas. Friedrich blickt finster zur Erde. Langes, düst'res Schweigen.)

Friedrich

(indem er hastig aufsteht).

Erhebe dich, Genossin meiner Schmach!
Der junge Tag darf hier uns nicht mehr seh'n.

Ortrud

(ohne ihre Stellung zu verlassen).

Ich kann nicht fort: hierher bin ich gebannt.
Aus diesem Glanz des Festes unsrer Feinde
laß saugen mich ein furchtbar tödtlich Gift,
das unsre Schmach und ihre Freuden ende!

Friedrich

(finsteren Blickes vor Ortrud hintretend).

Du fürchterliches Weib! Was bannt mich noch
in deine Näh'? Warum lass' ich dich nicht
allein, und fliehe fort, dahin, dahin, —
wo mein Gewissen Ruhe wieder fände?
Durch dich mußt' ich verlieren
mein' Ehr', all' meinen Ruhm:
nie soll mich Lob mehr zieren,
Schmach ist mein Heldenthum!
Die Acht ist mir gesprochen,
zertrümmert liegt mein Schwert;
mein Wappen ist zerbrochen,
verflucht mein Vaterherd!
Wohin ich nun mich wende,
gefehmt, gefloh'n bin ich:
daß ihn mein Blick nicht schände,
flieht selbst der Räuber mich.
O hätt' ich Tod erkoren,
da ich so elend bin!
Mein' Ehr' hab' ich verloren,
mein' Ehr', mein' Ehr' ist hin!

(Von wüthendem Schmerze erfaßt stürzt er auf den Boden zusammen. Hörner und Posaunen tönen von Neuem vom Palas her.)

Ortrud

(immer in ihrer vorigen Stellung, nach längerem Schweigen und ohne auf Friedrich zu blicken, welcher sich langsam wieder vom Boden erhebt).

Was macht dich in so wilder Klage doch
vergeh'n?

Friedrich

(mit einer heftigen Bewegung gegen Ortrud).

Daß mir die Waffe selbst geraubt,
mit der ich dich erschlüg'!

Ortrud (mit ruhigem Hohne).

Friedreicher Graf
von Telramund! Warum mistrau'st du mir?

Friedrich.

Du fragst? War's nicht dein Zeugniß, deine Kunde,
die mich bestrickt, die Reine zu verklagen?
Die du im düst'ren Wald zu Haus, log'st du
mir nicht, von deinem wilden Schlosse aus
die Unthat habest du verüben seh'n?
Mit eig'nen Augen, wie Elsa selbst den Bruder
im Weiher dort ertränkt? — Umstricktest du
mein stolzes Herz durch die Weissagung nicht,
bald würde Radbod's alter Fürstenstamm
von Neuem grünen und herrschen in Brabant?
Bewog'st du so mich nicht, von Elsa's Hand,
der reinen, abzusteh'n, und dich zum Weib
zu nehmen, weil du Radbod's letzter Spross'?

Ortrud (leise).

Ha, wie tödtlich du mich kränkst! —

(Laut.)

Dieß alles, ja! ich sagt' und zeugt' es dir.

Friedrich.

Und machtest mich, dess' Name hochgeehrt,
dess' Leben aller höchsten Tugend Preis,
zu deiner Lüge schändlichem Genossen?

Ortrud (trotzig).

Wer log?

Friedrich.

Du! — Hat nicht durch sein Gericht
Gott mich dafür geschlagen?

Ortrud

(mit fürchterlichem Hohne).

Gott?

Friedrich.

Entsetzlich!

Wie tönt aus deinem Mund furchtbar der Name!

Ortrud.

Ha, nennst du deine Feigheit Gott?

Friedrich.

Ortrud!

Ortrud.

Willst du mir droh'n? Mir, einem Weibe — droh'n?
O Feiger! Hättest du so grimmig ihm
gedroht, der jetzt dich in das Elend schickt,
wohl hättest Sieg statt Schande du erkauft! —
Ha, wer ihm zu entgegnen wüßt', der fänd'
ihn schwächer als ein Kind!

Friedrich.

Je schwächer er,
desto gewalt'ger kämpfte Gottes Kraft.

Ortrud.

Gottes Kraft? Ha! ha! — Nur einen Tag
gieb hier mir Macht, und sicher zeig' ich dir
welch' schwacher Gott es ist, der ihn beschützt.

Friedrich

(vor heimlichem Schauer erbebend).

Du wilde Seherin! Wie willst du doch
geheimnißvoll den Geist mir neu berücken?

Ortrud

(auf den Palas deutend, in dem es finster geworden ist).

Die Schwelger streckten sich zur üpp'gen Ruh'.
Setz' dich zur Seite mir: die Stund' ist da,
wo dir mein Seherauge leuchten soll.

(Während des Folgenden nähert sich Friedrich, wie unheimlich von ihr angezogen, Ortrud immer mehr, und beugt sein Ohr tief zu ihr hinab.)

Ortrud.

Weißt du, wer dieser Held, den hier
ein Schwan gezogen an das Land?

Friedrich.

Nein!

Ortrud.

Was gäbst du drum, es zu erfahren,
wenn ich dir sag': ist er gezwungen
zu nennen wie sein Nam' und Art,
all' seine Macht zu Ende ist,
die mühvoll ihm ein Zauber leiht?

Friedrich.

Ha! Dann begriff' ich sein Verbot!

Ortrud.

Nun hör'! Niemand hat hier Gewalt
ihm das Geheimniß zu entreißen,
als die, der er so streng verbot
die Frage je an ihn zu thun.

Friedrich.

So gält' es, Elsa zu verleiten,
daß sie die Frag' ihm nicht erließ'?

Ortrud.

Ha, wie begreifst du schnell und wohl!

Friedrich.

Doch wie soll das gelingen?

Ortrud.

Hör'!
Vor allem gilt's, von hinnen nicht
zu flieh'n: drum schärfe deinen Witz!
Gerechten Argwohn ihr zu wecken,
tritt vor, klag' ihn des Zauber's an,
durch den er das Gericht getäuscht!

Friedrich
(mit immer mehr belebter Wuth).

Ha! Trug und Zauber's List!

Ortrud.

Misglückt's,
so bleibt ein Mittel der Gewalt.

Friedrich.

Gewalt?

Ortrud.

Umsonst nicht bin ich in
geheimsten Künsten tief erfahren;
drum achte wohl, was ich dir sage!
Jed' Wesen, das durch Zauber stark,
wird ihm des Leibes kleinstes Glied
entrissen nur, muß sich alsbald
ohnmächtig zeigen, wie es ist.

Friedrich.

Ha, spräch'st du wahr!

Ortrud.

O hättest du
im Kampf nur einen Finger ihm,

ja, eines Fingers Glied entschlagen,
der Held, er war in deiner Macht!

Friedrich (außer sich).

Entsetzlich, ha! Was lässest du mich hören?
Durch Gottes Arm geschlagen wähnt' ich mich, —
nun ließ durch Trug sich das Gericht bethören,
durch Zauber's List verlor mein' Ehre ich!
Doch meine Schande könnt' ich rächen?
Bezeugen könnt' ich meine Treu'?
Des Buhlen Trug, ich könnt' ihn brechen,
und meine Ehr' gewänn' ich neu? —
O Weib, das in der Nacht ich vor mir seh'!
Betrügst du jetzt mich noch, dann weh' dir, weh'!

Ortrud.

Ha, wie du rasest! — Ruhig und besonnen!
So lehr' ich dich der Rache süße Wonnen.
(Friedrich setzt sich zu Ortrud auf die Stufen.)

Ortrud und Friedrich.

Der Rache Werk sei nun beschworen
aus meines Busens wilder Nacht.
Die ihr in süßem Schlaf verloren,
wißt, daß für euch das Unheil wacht!

## Zweite Scene.

(Elsa, in weißem Gewande, ist auf dem Söller der Kemenate erschienen, und lehnt jetzt über die Brüstung hinaus. — Friedrich und Ortrud sitzen noch auf den Stufen des Münster's, Elsa gegenüber gekehrt.)

Elsa.

Euch Lüften, die mein Klagen
so traurig oft erfüllt,
euch muß ich dankend sagen,
wie sich mein Glück enthüllt.

Durch euch kam er gezogen,
ihr lächeltet der Fahrt;
auf wilden Meereswogen
habt ihr ihn treu bewahrt.
Zu trock'nen meine Zähren
hab' ich euch oft gemüht:
woll't Kühlung nun gewähren
der Wang', in Lieb' erglüht!

Ortrud.

Sie ist es!

Friedrich.

Elsa.

Ortrud.

Der Stunde soll sie fluchen,
in der sie jetzt mein Blick gewahrt! — Hinweg!
Entfern' ein Kleines dich von mir!

Friedrich.

Warum?

Ortrud.

Sie ist für mich, — ihr Held gehöre dir!

(Friedrich entfernt sich in den Hintergrund.)

Ortrud

in ihrer bisherigen Stellung verbleibend, laut, doch mit klagender Stimme).

Elsa!

Elsa

(nach einem Schweigen).

Wer ruft? — Wie schauerlich und klagend
ertönt mein Name durch die Nacht!

Ortrud.

Elsa! —
Ist meine Stimme dir so fremd? —

Willst du die Arme ganz verläugnen,
die du in's fernste Elend schick'st?

Elsa.

Ortrud! Bist du's? — Was machst du hier,
unglücklich Weib?

Ortrud.

. . . Unglücklich Weib?
Wohl hast du recht mich so zu nennen! —
In ferner Einsamkeit des Waldes,
wo still und friedsam ich gelebt, —
was that ich dir? Was that ich dir?
Freudlos, das Unglück nur beweinend,
das lang' belastet meinen Stamm, —
was that ich dir? Was that ich dir?

Elsa.

Um Gott, was klagest du mich an?
War ich es, die dir Leid gebracht?

Ortrud.

Wie könntest du fürwahr mir neiden
das Glück, daß mich zum Weib erwählt
der Mann, den du so gern verschmäht?

Elsa.

Allgüt'ger Gott, was soll mir das?

Ortrud.

Mußt' ihn unsel'ger Wahn bethören,
dich Reine einer Schuld zu zeih'n, —
von Reu' ist nun sein Herz zerrissen,
zu grimmer Buß' ist er verdammt.

Elsa.

Gerechter Gott!

Ortrud.

O du bist glücklich! —
Nach kurzem, unschuldsüßem Leiden,
siehst lächelnd du das Leben nur;
von mir darfst selig du dich scheiden,
mich schickst du auf des Todes Spur, —
daß meines Jammer's trüber Schein
nie kehr' in deine Feste ein.

Elsa.

Wie schlecht ich deine Güte priese,
Allmächt'ger, der mich so beglückt,
wenn ich das Unglück von mir stieße,
das sich vor mir im Staube bückt! —
O nimmer! — Ortrud! Harre mein!
Ich selber lass' dich zu mir ein.
(Sie geht eilig in die Kemenate zurück.)

Ortrud
(in wilder Begeisterung von den Stufen aufspringend).

Entweihte Götter! Helft jetzt meiner Rache!
Bestraft die Schmach, die hier euch angethan!
Stärkt mich im Dienste eurer heil'gen Sache,
vernichtet der Abtrünnigen schnöden Wahn!
Wodan! Dich Starken rufe ich!
Freia! Erhab'ne, höre mich!
Segnet mir Trug und Heuchelei,
daß glücklich meine Rache sei!

(Elsa und zwei Mägde, welche Lichte tragen, treten aus der unteren Thüre der Kemenate auf.)

Elsa.

Ortrud! Wo bist du?

Ortrud
(sich demüthig vor Elsa niederwerfend).

Hier, zu deinen Füßen!

Elsa (erschreckt zurücktretend).
Hilf Gott! So muß ich dich erblicken,
die ich in Stolz und Pracht nur sah!
Es will das Herze mir ersticken,
seh' ich so niedrig dich mir nah'. —
Steh' auf! O spare mir dein Bitten!
Trug'st du mir Haß, verzieh ich dir;
was du schon jetzt durch mich gelitten,
das, bitt' ich dich, verzeih' auch mir!

Ortrud.
O habe Lohn für so viel Güte!

Elsa.
Der morgen nun mein Gatte heißt,
an fleh' ich sein liebreich Gemüthe,
daß Friedrich auch er Gnad' erweist.

Ortrud.
Du fesselst mich in Dankes Banden!

Elsa.
In Früh'n laß mich bereit dich seh'n!
Geschmückt mit prächtigen Gewanden,
sollst du mit mir zum Münster geh'n:
dort harre ich des Helden mein,
vor Gott sein Eh'gemahl zu sein.

Ortrud.
Wie kann ich solche Huld dir lohnen,
da machtlos ich und elend bin?
Soll ich in Gnaden bei dir wohnen,
stets bleib' ich nur die Bettlerin.
Nur eine Kraft ist mir gegeben,
sie raubte mir kein Machtgebot;

durch sie vielleicht schütz' ich dein Leben,
bewahr' es vor der Reue Noth.

Elsa.

Wie meinst du?

Ortrud.

Wohl daß ich dich warne,
zu blind nicht deinem Glück zu trau'n;
daß nicht ein Unheil dich umgarne,
laß mich für dich zur Zukunft schau'n.

Elsa.

Welch' Unheil?

Ortrud.

Könntest du erfassen,
wie dessen Art so wundersam,
der nie dich möge so verlassen,
wie er durch Zauber zu dir kam!

Elsa

(zuckt erbebend vor Ortrud zurück, und wendet sich ihr dann zögernd, mit mitleidvoller Trauer wieder zu).

Du Ärmste kannst wohl nie ermessen,
wie zweifellos mein Herze liebt!
Du hast wohl nie das Glück besessen,
das sich uns nur durch Glauben giebt! —
Kehr' bei mir ein, laß mich dich lehren
wie süß die Wonne reinster Treu'!
Laß zu dem Glauben dich bekehren:
es giebt ein Glück, das ohne Reu'.

Ortrud (für sich).

Ha! Dieser Stolz, er soll mich lehren,
wie ich bekämpfe ihre Treu':

gen ihn will ich die Waffen kehren,
durch ihren Hochmuth werd' ihr Reu'!

(Elsa führt Ortrud in die Kemenate, die Mägde leuchten voran. — Der Tag hat bereits begonnen zu grauen — Friedrich tritt aus dem Hintergrunde hervor.)

Friedrich.

So zieht das Unheil in dieß Haus! —
Vollführe, Weib, was deine List ersonnen;
dein Werk zu hemmen fühl' ich keine Macht.
Das Unheil hat mit meinem Fall begonnen, —
nun stürzet nach, die mich dahin gebracht!
Nur eines seh' ich mahnend vor mir steh'n:
der Räuber meiner Ehre soll vergeh'n!

## Dritte Scene.

(Der Tag bricht vollends an. Thürmer blasen ein Morgenlied, von einem entfernteren Thurme wird geantwortet. — Knechte treten aus dem Inneren der Burg auf: sie schwenken Eimer in einem Brunnen und tragen sie in den Palas. Die Thürmer öffnen das Thurmthor. — Dann schreiten die vier Heerhornbläser aus dem Palas und blasen den Königsruf, worauf sie wieder zurückgehen.)

(Friedrich hat sich hinter einem Mauervorsprung am Münster verborgen. — Aus dem Burghofe und durch das Thurmthor kommen nun immer zahlreicher brabantische Edle und Mannen vor dem Münster zusammen; sie begrüßen sich in heiterer Erregtheit.)

Die Edlen und Mannen.

In Früh'n versammelt uns der Ruf:
gar viel verheißet wohl der Tag.
Der hier so hehre Wunder schuf,
manch' neue That vollbringen mag.

(Der Heerrufer schreitet mit den vier Heerhornbläsern aus dem Palas auf die Erhöhung vor dessen Pforte heraus. Der Königsruf wird wiederum geblasen: Alles wendet sich dem Heerrufer zu.)

Der Heerrufer.

Des Königs Wort und Will' thu' ich euch kund:
drum achtet wohl, was euch durch mich er sagt! —
In Bann und Acht ist Friedrich Telramund,
weil untreu er den Gottes kampf gewagt:
wer sein noch pflegt, wer sich zu ihm gesellt,
nach Reiches Recht derselben Acht verfällt.

Die Männer.

Fluch ihm, dem Ungetreuen,
den Gottes Urtheil traf!
Ihn soll der Reine scheuen,
es flieh' ihn Ruh' und Schlaf!

(Neuer Ruf der Heerhornbläser.)

Der Heerrufer.

Und weiter kündet euch der König an,
daß er den fremden gottgesandten Mann,
den Elsa zum Gemahle sich ersehnt,
mit Land und Krone von Brabant belehnt.
Doch will der Held nicht Herzog sein genannt,
ihr sollt ihn heißen: Schützer von Brabant!

Die Männer.

Hoch der ersehnte Mann!
Heil ihm, den Gott gesandt!
Treu sind wir unterthan
dem Schützer von Brabant.

(Neuer Ruf der Heerhornbläser.)

Der Heerrufer.

Nun hört, was Er durch mich euch künden läßt!
Heut' feiert er mit euch sein Hochzeitfest;
doch morgen sollt ihr kampfgerüstet nah'n,

zur Heeresfolg' dem König unterthan.
Er selbst verschmäht der süßen Ruh' zu pflegen,
er führt euch an zu hehren Ruhmes Segen!

Die Männer (begeistert).

Zum Streite säumet nicht,
führt euch der Hehre an!
Wer muthig mit ihm ficht,
dem lacht des Ruhmes Bahn.
Von Gott ist er gesandt
zur Größe von Brabant!

(Während die Männer begeistert sich durch einander drängen und der Heerrufer wieder in den Palas zurückgeht, treten im Vordergrunde vier Edle zusammen.)

Der erste Edle.

Nun hört! Dem Lande will er uns entführen?

Der Zweite.

Gen einen Feind, der uns noch nie bedroht?

Der Dritte.

Solch' kühn Beginnen sollt' ihm nicht gebühren!

Der Vierte.

Wer wehret ihm, wenn er die Fahrt gebot?

Friedrich

(unter sie tretend und seine Kopfverhüllung etwas lüftend).

Ich.

Die vier Edlen.

Ha! Wer bist du? — Friedrich! Seh' ich recht?
Du wagst dich her, zur Beute jedem Knecht?

Friedrich.

Gar bald will ich wohl weiter noch mich wagen!
Vor euren Augen soll es leuchtend tagen!

Der euch so kühn die Heerfahrt angesagt,
der sei von mir des Gottestrug's beklagt!

Die vier Edlen.

Was hör' ich! Rasender, was hast du vor?
Verlor'ner du, hört dich des Volkes Ohr!

(Sie drängen Friedrich beiseite und verbergen ihn unter sich mit großer Scheu vor dem Volke.)

(Edelknaben treten auf dem Söller aus der Kemenate auf, schreiten nach dem Palas herab und rufen die Männer an.)

Edelknaben.

Macht Platz für Elsa, unsre Frau!
Die will in Gott zum Münster geh'n.

(Sie machen eine breite Gasse durch die Männer, die ihnen gern weichen, und räumen die Stufen zum Münster, wo sie sich aufstellen.)

## Vierte Scene.

(Ein langer Zug von Frauen in reichen Gewändern schreitet aus der Kemenate auf den Söller, und von da nach dem Palas herab, wo er sich wieder dem Vordergrunde zuwendet, um den Münster zu erreichen.)

Die Edlen und Mannen

(während des Aufzuges).

Gesegnet soll sie schreiten,
die lang' in Demuth litt!
Gott möge sie geleiten
und hüten ihren Schritt! —
Sie naht, die Engelgleiche,
von keuscher Gluth entbrannt!
Heil dir, du Tugendreiche!
Heil Elsa von Brabant!

(Elsa ist, prächtig geschmückt, im Zuge aufgetreten; unter den Frauen, welche ihr noch folgen und den Zug schließen, geht Ortrud, ebenfalls reich gekleidet; die Frauen, die dieser zunächst gehen, halten sich voll Scheu und wenig verhaltenem Unwillen von ihr entfernt, so daß sie sehr einzeln erscheint: in ihren Mienen drückt sich immer steigender Ingrimm aus. Als Elsa unter dem lauten Zurufe des Volkes eben den Fuß auf die erste Stufe zum Münster setzen will, tritt Ortrud wüthend aus dem Zuge heraus, schreitet auf Elsa zu, stellt sich auf derselben Stufe ihr entgegen und zwingt sie so vor ihr wieder zurückzutreten.)

Ortrud.

Zurück, Elsa! Nicht länger will ich dulden,
daß ich gleich einer Magd dir folgen soll!
Den Vortritt sollst du überall mir schulden,
vor mir dich beugen sollst du demuthvoll!

Die Edelknaben und die Männer.

Was will das Weib?

Elsa

(heftig erschrocken).

Um Gott! Was muß ich seh'n?
Welch' jäher Wechsel ist mit dir geschehen?

Ortrud.

Weil eine Stund' ich meines Werth's vergessen,
glaub'st du, ich müßte dir nur kriechend nah'n?
Mein Leid zu rächen will ich mich vermessen,
was mir gebührt, das will ich nun empfah'n.

Elsa.

Weh'! Ließ ich durch dein Heucheln mich verleiten,
die diese Nacht sich jammernd zu mir stahl?
Wie willst du nun in Hochmuth vor mir schreiten,
du, eines Gottgerichteten Gemahl?

Ortrud.

Wenn falsch Gericht mir den Gemahl verbannte,
war doch sein Nam' im Lande hochgeehrt;

als aller Tugend Preis man ihn nur nannte,
gekannt, gefürchtet war sein tapf'res Schwert.
Der deine, sag', wer sollte hier ihn kennen,
vermagst du selbst den Namen nicht zu nennen?

Männer und Frauen
(in großer Bewegung).

Was sagt sie? Ha! Was thut sie kund? —
Sie lästert! Wehret ihrem Mund!

Ortrud.

Kannst du ihn nennen? Kannst du uns es sagen,
ob sein Geschlecht, sein Adel wohl bewährt?
Woher die Fluthen ihn zu dir getragen,
wann und wohin er wieder von dir fährt?
Ha, nein! Wohl brächte ihm es schlimme Noth;
der kluge Held die Frage drum verbot!

Männer und Frauen.

Ha, spricht sie wahr? Welch' schwere Klagen! —
Sie schmähet ihn! Darf sie es wagen?

Elsa
(von großer Betroffenheit sich ermannend).

Du Lästerin! Ruchlose Frau!
Hör', ob ich Antwort mir getrau'! —
So rein und edel ist sein Wesen,
so tugendreich der hehre Mann,
daß nie des Unheil's soll genesen,
wer seiner Sendung zweifeln kann!
Hat nicht durch Gott im Kampf geschlagen
mein theurer Held den Gatten dein?
Nun sollt nach Recht ihr alle sagen,
wer kann da nur der Reine sein?

Männer und Frauen.

Nur er! Nur er! Dein Held allein!

Ortrud.

Ha! Diese Reine deines Helden,
wie wäre sie so bald getrübt,
müßt' er des Zaubers Wesen melden,
durch den hier solche Macht er übt!
Wagst du ihn nicht darum zu fragen,
so glauben alle wir mit Recht,
du müssest selbst in Sorge zagen,
um seine Reine steh' es schlecht!

Die Frauen (Elsa unterstützend).

Helft ihr vor der Verruchten Haß!

Männer
(nach dem Hintergrunde).

Macht Platz! Macht Platz! Der König naht!

## Fünfte Scene.

(Der König, Lohengrin, die sächsischen und brabantischen Grafen und Edlen, alle prächtig gekleidet, sind aus dem Palas herausgeschritten. Lohengrin und der König dringen durch die verwirrten Haufen des Vordergrundes lebhaft vor.)

Die Männer.

Heil! Heil dem König!
Heil dem Schützer von Brabant!

König.

Was für ein Streit?

Elsa
(Lohengrin an die Brust stürzend).

Mein Herr! O mein Gebieter!

Lohengrin.

Was giebt's?

König.

Wer wagt es hier, den Kirchengang
zu stören?

Des Königs Gefolge.

Welcher Streit, den wir vernahmen?

Lohengrin.

Was seh' ich? Das unsel'ge Weib bei dir?

Elsa.

Mein Retter! Schütze mich vor dieser Frau!
Schilt mich, wenn ich dir ungehorsam war!
In Jammer sah ich sie vor dieser Pforte,
aus ihrer Noth nahm ich sie bei mir auf:
nun sieh', wie furchtbar sie mir lohnt die Güte, —
sie schilt mich, daß ich dir zu sehr vertrau'!

Lohengrin

(seinen Blick fest und bannend auf Ortrud heftend).

Du fürchterliches Weib! Steh' ab von ihr!
Hier wird dir nimmer Sieg! —
Sag', Elsa, mir!
Vermocht' ihr Gift sie in dein Herz zu gießen?

Elsa

(birgt weinend ihr Gesicht an seiner Brust).

Lohengrin

(sie aufrichtend und auf den Münster deutend).

Komm'! Laß in Freude dort die Thränen fließen!

(Als Lohengrin mit Elsa dem Zuge voran sich feierlich nach dem Münster wendet, tritt Friedrich auf den Stufen desselben unter den Frauen und Edelknaben hervor, welche, als sie ihn erkennen, entsetzt von ihm weichen.)

Friedrich.

O König! Trugbethörte Fürsten! Haltet ein!

Die Männer.

Was will der hier? Verfluchter, weich' von hinnen!

König.

Wag'st Du zu trotzen meinem Zorn?

Friedrich.

O hört
mich an!

Die Männer.

Hinweg! Du bist des Todes, Mann!

Friedrich.

Hört mich, dem grimmes Unrecht ihr gethan!
Gottes Gericht, es ward entehrt, betrogen,
durch eines Zaubrer's List seid ihr belogen!

Die Männer.

Greift den Verruchten! Hört, er lästert Gott!

(Sie dringen auf ihn ein: vor Friedrich's, von höchster Kraft der Verzweiflung erbebender, Stimme halten sie erschreckt an, und hören endlich aufmerksam zu.)

Friedrich.

Den dort im Glanz ich vor mir sehe,
den klag' ich des Betruges an!
Wie Staub vor Gottes Hauch verwehe
die Macht, die er durch List gewann! —
Wie schlecht ihr des Gerichtes wahrtet,
das doch die Ehre mir benahm,
da eine Frag' ihr ihm erspartet,
als er zum Gotteskampfe kam!
Die Frage nun sollt ihr nicht wehren,
daß sie ihm jetzt von mir gestellt: —

nach Namen, Heimath, Stand und Ehren
frag' ich ihn laut vor aller Welt.

(Starke Bewegung großer Betroffenheit unter allen Anwesenden giebt sich kund.)

Wer ist er, der an's Land geschwommen,
geführt von einem wilden Schwan?
Wem solche Zauberthiere frommen,
dess' Reinheit achte ich für Wahn.
Nun soll der Klag' er Rede stehen:
vermag er's, so geschah mir Recht, —
wenn nicht, so sollet ihr ersehen,
um seine Tugend steh' es schlecht!

Der König und die Männer.

Welch' harte Klage! Was wird er entgeg'nen?

Lohengrin.

Nicht dir, der so vergaß der Ehren,
hab' Noth ich Rede hier zu steh'n!
Des Bösen Zweifel darf ich wehren,
vor ihm wird Reine nicht vergeh'n.

Friedrich.

Darf ich ihm nicht als würdig gelten,
dich ruf' ich, König hochgeehrt!
Wird er auch dich unadlig schelten,
daß er die Frage dir verwehrt?

Lohengrin.

Ja, selbst dem König darf ich wehren,
und aller Fürsten höchstem Rath!
Nicht darf sie Zweifels Last beschweren,
sie sahen meine gute That. —

Nur Eine ist's, — der muß ich Antwort geben:
Elsa —

(Als er sich zu Elsa wendet, hält er betroffen an, da er sie, mit heftig wogender Brust, in wildem inneren Kampfe vor sich hinstarrend erblickt.)

Elsa! — Wie seh' ich sie erbeben! —
In wildem Brüten muß ich sie gewahren!
Hat sie bethört des Hasses Lügenmund?
O Himmel! Schirme sie vor den Gefahren!
Nie werde Zweifel dieser Reinen kund!

Friedrich und Ortrud.

In wildem Brüten darf ich sie gewahren,
der Zweifel keimt in ihres Herzens Grund; —
der mir zur Noth in dieses Land gefahren,
er ist besiegt, wird ihm die Frage kund!

Der König und alle Männer.

Welch' ein Geheimniß muß der Held bewahren?
Bringt es ihm Noth, so wahr' es treu sein Mund!
Wir schirmen ihn, den Edlen, vor Gefahren;
durch seine That ward uns sein Adel kund.

Elsa.

Was er verbirgt, wohl brächt' es ihm Gefahren,
vor aller Welt spräch' es hier aus sein Mund: —
die er errettet, weh' mir Undankbaren!
verrieth' ich ihn, daß hier es werde kund. —
Wüßt' ich sein Loos, ich wollt' es treu bewahren:
im Zweifel doch erbebt des Herzens Grund!

Der König.

Mein Held! Entgegne kühn dem Ungetreuen!
Du bist zu hehr, um, was er klagt, zu scheuen!

Die Männer

(sich um Lohengrin drängend).

Wir steh'n zu dir, es soll uns nie gereuen,
daß wir der Helden Preis in dir erkannt.
Reich' uns die Hand; wir glauben dir in Treuen,
daß hehr dein Nam', auch wenn er nicht genannt.

Lohengrin.

Euch Helden soll der Glaube nimmer reuen,
werd' euch mein Nam' und Art auch nie genannt!

(Während Lohengrin, von den Männern, in deren dargereichte Hand er jedem einschlägt, umringt, etwas tiefer im Hintergrunde verweilt, — neigt Friedrich sich unbeachtet zu Elsa, welche bisher vor Unruhe, Verwirrung und Scham noch nicht vermocht hat auf Lohengrin zu blicken, und so, mit sich kämpfend, noch einsam im Vordergrunde steht.)

Friedrich (heimlich).

Vertraue mir! Laß dir ein Mittel heißen,
das dir Gewißheit schafft.

Elsa

(erschrocken, doch leise).

Hinweg von mir!

Friedrich.

Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen,
des Fingers Spitze, und ich schwöre dir,
was er dir hehlt, sollst frei du vor dir seh'n, —
dir treu, soll nie er dir von hinnen geh'n.

Elsa.

Ha, nimmermehr!

Friedrich.

Ich bin dir nah' zur Nacht, —
ruf'st du, ohn' Schaden ist es schnell vollbracht.

Lohengrin

(schnell in den Vordergrund tretend).

Elsa, mit wem verkehrest du?

Elsa wendet sich mit einem zweifelvoll schmerzlichen Blicke von Friedrich ab, und sinkt tief erschüttert zu Lohengrin's Füßen.)

Lohengrin

(mit fürchterlicher Stimme zu Friedrich und Ortrud).

Zurück von ihr, Verfluchte!
Daß nie mein Auge je
euch wieder bei ihr seh'!

(Friedrich macht eine Gebärde der schmerzlichsten Wuth.)

Lohengrin.

Elsa, erhebe dich! — In deiner Hand,
in deiner Treu' liegt alles Glückes Pfand. —
Läßt nicht des Zweifels Macht dich ruh'n?
Willst du die Frage an mich thun?

Elsa

(in der heftigsten inneren Aufregung und Scham).

Mein Retter, der mir Heil gebracht!
Mein Held, in dem ich muß vergeh'n!
Hoch über alles Zweifels Macht
. . . soll meine Liebe steh'n!

(Sie sinkt an seine Brust.)

(Die Orgel ertönt aus dem Münster; Glockengeläute.)

Lohengrin.

Heil dir, Elsa! Nun laß vor Gott uns geh'n!

Die Männer und Frauen

(in begeisterter Rührung).

Seht, seht! Er ist von Gott gesandt! —
Heil ihm! Heil Elsa von Brabant!

(Unter feierlichem Geleite führt der König Lohengrin an der linken und Elsa an der rechten Hand die Stufen des Münsters hinauf: Elsa's Blick fällt von der Höhe auf Ortrud herab, welche die Hand drohend zu ihr empor streckt; entsetzt wendet sich Elsa ab und schmiegt sich ängstlich an Lohengrin: als dieser sie weiter zum Münster geleitet, fällt der Vorhang.)

# Dritter Aufzug.

## Erste Scene.

(Eine einleitende Musik schildert das prächtige Rauschen des Hochzeitfestes. Als der Vorhang aufgeht, stellt die Bühne das Brautgemach dar, in der Mitte des Hintergrundes das reichgeschmückte Brautbett: an einem offenen Erkerfenster ein niedriges Ruhebett. — Zu beiden Seiten des Hintergrundes führen offene Thüren in das Gemach. Der Brautzug nähert sich unter Musik und dem Gesange des Brautliedes dem Gemache, welches er in folgender Ordnung betritt:

Zur Thüre rechts herein treten die Frauen auf, welche Elsa, — zur Thüre links die Männer mit dem König, welche Lohengrin geleiten: Edelknaben mit Lichten gehen jedem der Züge voraus. Als sich die beiden Züge in der Mitte begegnen, führt der König Lohengrin Elsa zu; diese umfassen sich und bleiben in der Mitte stehen.)

Brautlied

(der Männer und Frauen).

Treulich geführt ziehet dahin,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Muth, Minnegewinn
eint euch durch Treue zum seligsten Paar.
Streiter der Tugend, ziehe voran!
Zierde der Jugend, schreite voran!
Rauschen des Festes seid nun entronnen,
Wonne des Herzens sei euch gewonnen!

Duftender Raum, zur Liebe geschmückt,
nehm' euch nun auf, dem Glanze entrückt.
Treulich geführt ziehet nun ein,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Muth, Minne so rein
eint euch in Treue zum seligsten Paar.

(Edelknaben entkleiden Lohengrin des reichen Obergewandes, gürten ihm das Schwert ab und legen dieses am Ruhebette nieder; Frauen entkleiden Elsa ebenfalls ihres kostbaren Obergewandes.)

(Acht Frauen umschreiten während dessen dreimal langsam Lohengrin und Elsa.)

Acht Frauen.

Wie Gott euch selig weihte,
zu Freuden weih'n euch wir;
in Liebesglück's Geleite
denkt lang' der Stunde hier!

(Der König umarmt Lohengrin und Elsa. Die Edelknaben mahnen zum Aufbruch. Die Züge schreiten an dem Paare vorüber, so daß die Männer durch die Thüre rechts, die Frauen links das Gemach verlassen.)

Brautlied

(gesungen während des Fortgehens).

Treulich bewacht bleibet zurück,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Muth, Minne und Glück
eint euch in Treue zum seligsten Paar.
Streiter der Tugend, bleibe daheim!
Zierde der Jugend, bleibe daheim!
Rauschen des Festes seid nun entronnen,
Wonne des Herzens sei euch gewonnen!
Duftender Raum, zur Liebe geschmückt,
nahm euch nun auf, dem Glanze entrückt.

Treulich bewacht bleibet zurück,
wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
Siegreicher Muth, Minne und Glück
eint euch in Treue zum seligsten Paar.

(Als Alle das Gemach verlassen haben, werden die Thüren von außen geschlossen. In immer weiterer Ferne verhallt der Gesang.)

## Zweite Scene.

(Elsa ist wie überselig an Lohengrin's Brust gesunken. Lohengrin geleitet dann Elsa sanft nach dem Ruhebette, auf dem sich beide, an einander geschmiegt, niederlassen.)

Lohengrin.

Das süße Lied verhallt; wir sind allein,
zum ersten Mal allein, seit wir uns sah'n;
nun sollen wir der Welt entronnen sein,
kein Lauscher darf des Herzens Grüßen nah'n. —
Elsa, mein Weib! Du süße, reine Braut!
Ob glücklich du, das sei mir nun vertraut!

Elsa.

Wie wär' ich kalt, mich glücklich nur zu nennen,
besitz' ich aller Himmel Seligkeit!
Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen,
athme ich Wonnen, die nur Gott verleiht.

Lohengrin.

Vermagst du, Holde, glücklich dich zu nennen,
giebst du auch mir des Himmels Seligkeit!
Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen,
athme ich Wonnen, die nur Gott verleiht. —

Wie hehr erkenn' ich unſ'rer Liebe Weſen!
Die nie ſich ſah'n, wir hatten uns geahnt:
war ich zu deinem Streiter auserleſen,
hat Liebe mir zu dir den Weg gebahnt.
Dein Auge ſagte mir dich rein von Schuld,
mich zwang dein Blick zu dienen deiner Huld.

Elſa.

Doch ich zuvor ſchon hatte dich geſeh'n,
in ſel'gem Traume warſt du mir genaht:
als ich nun wachend dich ſah vor mir ſteh'n,
erkannt' ich, daß du kamſt auf Gottes Rath.
Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen,
gleich einem Bach umwinden deinen Schritt,
als eine Blume, duftend auf der Wieſen,
wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt.
Iſt dieß nur Liebe? — Wie ſoll ich es nennen,
dieß Wort, ſo unausſprechlich wonnevoll,
wie, ach! — dein Name, den ich nie darf kennen,
bei dem ich nie mein Höchſtes nennen ſoll!

Lohengrin (zärtlich).

Elſa!

Elſa.

Wie ſüß mein Name deinem Mund' entgleitet!
Gönnſt du des deinen holden Klang mir nicht?
Nur, wenn zur Liebesſtille wir geleitet,
ſollſt du geſtatten, daß mein Mund ihn ſpricht.

Lohengrin.

Mein ſüßes Weib!

Elsa.

— Einsam, wenn Niemand wacht;
nie sei der Welt er zu Gehör gebracht!

Lohengrin
(sie freundlich umfassend und aus dem Fenster deutend).

Athmest du nicht mit mir die süßen Düfte?
O wie so hold berauschen sie den Sinn!
Geheimnißvoll sie nahen durch die Lüfte, —
fraglos geb' ihrem Zauber ich mich hin. —
So ist der Zauber, der mich dir verbunden,
als ich zuerst, du Süße, dich ersah;
nicht brauchte deine Art ich zu erkunden,
dich sah mein Aug', — mein Herz begriff dich da.
Wie mir die Düfte hold den Sinn berücken,
nah'n sie mir gleich aus räthselvoller Nacht:
so mußte deine Reine mich entzücken,
traf ich dich auch in schwerer Schuld Verdacht.

Elsa.

Ach! Könnt' ich deiner werth erscheinen!
Müßt' ich nicht bloß vor dir vergeh'n!
Könnt' ein Verdienst mich dir vereinen,
dürft' ich in Pein für dich mich seh'n!
Wie du mich trafst vor schwerer Klage,
o! wüßte ich auch dich in Noth!
Daß muthvoll ich ein Mühen trage,
kennt' ich ein Sorgen, das dir droht! —
Wär' das Geheimniß so geartet,
das aller Welt verschweigt dein Mund?
Vielleicht, daß Unheil dich erwartet,
würd' es den Menschen offen kund?

O, wär' es so, und dürft' ich's wissen,
dürft' ich in meiner Macht es seh'n,
durch Keines Droh'n sei mir's entrissen,
für dich wollt' ich zum Tode geh'n!

Lohengrin.

Geliebte!

Elsa.

O mach' mich stolz durch dein Vertrauen,
daß ich in Unwerth nicht vergeh'!
Laß dein Geheimniß mich erschauen,
daß, wer du bist, ich offen seh'!

Lohengrin.

Ach, schweige, Elsa!

Elsa.

Meiner Treue
enthülle deines Adels Werth!
Woher du kamst, sag' ohne Reue: —
durch mich sei Schweigens Kraft bewährt!

Lohengrin (ernst).

Höchstes Vertrau'n hast du mir schon zu danken,
da deinem Schwur ich Glauben gern gewährt:
wirst nimmer du vor dem Gebote wanken,
hoch über alle Frau'n dünkst du mich werth! —

(Er zieht mit beruhigender Gebärde Elsa wieder sanft an sich.)

An meine Brust, du Süße, Reine!
Sei meines Herzens Glühen nah',
daß mich dein Auge sanft bescheine,
in dem ich all' mein Glück ersah!

O, gönne mir, daß mit Entzücken
ich deinen Athem sauge ein!
Laß fest, ach! fest an mich dich drücken,
daß ich in dir mög' glücklich sein!
Dein Lieben muß mir hoch entgelten
für das, was ich um dich verließ;
kein Loos in Gottes weiten Welten
wohl edler als das meine hieß'.
Böt' mir ein König seine Krone,
ich dürfte sie mit Recht verschmäh'n:
das einz'ge, was mein Opfer lohne,
muß ich in deiner Lieb' ersehn!
Drum wolle stets den Zweifel meiden,
dein Lieben sei mein stolz Gewähr;
denn nicht komm' ich aus Nacht und Leiden,
aus Glanz und Wonne komm' ich her.

Elsa.

Hilf Gott! Was muß ich hören!
Welch' Zeugniß gab dein Mund!
Du wolltest mich bethören, —
nun wird mir Jammer kund!
Das Loos, dem du entronnen,
es war dein höchstes Glück:
du kamst zu mir aus Wonnen,
und sehnest dich zurück!
Wie soll ich Ärmste glauben,
dir g'nüge meine Treu'?
Ein Tag wird dich mir rauben
durch deiner Liebe Reu'!

Lohengrin.

Halt' ein, dich so zu quälen!

Elsa.

Was quälest du mich doch?
Soll ich die Tage zählen,
die du mir bleibest noch?
In Sorg' um dein Verweilen
verblüht die Wange mir;
dann wirst du mir enteilen,
im Elend bleib' ich hier!

Lohengrin.

Nie soll dein Reiz entschwinden,
bleibst du von Zweifel rein.

Elsa.

Ach! Dich an mich zu binden,
wie sollt' ich mächtig sein?
Voll Zauber ist dein Wesen,
durch Wunder kamst du her: —
wie sollt' ich da genesen?
wo fänd' ich dein' Gewähr?

(In heftigster Aufregung zusammenschreckend und wie lauschend.)

Hörtest du nichts? Vernahmest du kein Kommen?

Lohengrin.

Elsa!

Elsa

(vor sich hinstarrend).

Ach nein! — — Doch dort! Der Schwan, der Schwan
Dort kommt er auf der Wasserfluth geschwommen . . .
Du rufest ihn, — er zieht herbei den Kahn! —

Lohengrin.

Elsa, halt' ein! Beruh'ge deinen Wahn!

Elsa.

Nichts kann mir Ruhe geben,
dem Wahn mich nichts entreißt,
als — gelt' es auch mein Leben! —
zu wissen — wer du sei'st?

Lohengrin.

Elsa, was willst du wagen?

Elsa.

Unselig holder Mann,
hör', was ich dich muß fragen!
Den Namen sag' mir an!

Lohengrin.

Halt' ein!

Elsa.

Woher die Fahrt?

Lohengrin.

Weh' dir!

Elsa.

Wie deine Art?

Lohengrin.

Weh' uns, was thatest du!

(Elsa, die vor Lohengrin steht, welcher den Hintergrund im Rücken hat, erblickt durch die hintere Thüre Friedrich und die vier brabantischen Edlen, wie sie mit gezücktem Schwerte hereinbrechen.)

Elsa

(nach einem fürchterlichen Schrei).

Rette dich! Dein Schwert! Dein Schwert!

(Sie hat das am Ruhebett angelehnte Schwert hastig Lohengrin gereicht, so daß dieser schnell es der Scheide entziehen konnte. Lohengrin streckt Friedrich, da er nach ihm ausholt, mit einem Streiche todt zu Boden. Den entsetzten Edlen entfallen die Schwerter, sie stürzen zu Lohengrin's Füßen auf die Kniee. Elsa, die sich vor Lohengrin's Brust geworfen hatte, sinkt ohnmächtig langsam an ihm zu Boden. — Lange athemlose Stille.)

Lohengrin.

Weh'! Nun ist all' unser Glück dahin!

(Er neigt sich zu Elsa, erhebt sie sanft und lehnt sie auf das Ruhebett.)

Elsa

(matt die Augen aufschlagend).

Allewiger! Erbarm' dich mein!

(Der Tag ist in allmählichem Anbruche begriffen; die tief herab gebrannten Kerzen drohen zu verlöschen. Auf Lohengrin's Wink erheben sich die vier Edlen.)

Lohengrin.

Tragt den Erschlag'nen vor des König's Gericht!

(Die Edlen nehmen Friedrich's Leiche auf und entfernen sich mit ihr durch eine Thüre des Hintergrundes. Lohengrin läutet an einem Glockenzuge: vier Frauen treten ein.)

Lohengrin (zu den Frauen).

Sie vor den König zu geleiten,
schmückt Elsa, meine süße Frau!
Dort will ich Antwort ihr bereiten,
daß sie des Gatten Art erschau'.

(Er entfernt sich mit traurig feierlicher Haltung durch die Thüre rechts. Die Frauen geleiten Elsa, die kaum der Bewegung mächtig ist, nach links ab.)

(Ein zusammenfallender Vorhang schließt im Vordergrunde die ganze Scene. Wie aus dem Burghofe herauf hört man Heerhörner einen Aufruf blasen.)

## Dritte Scene.

(Als der Vorhang in die Höhe gezogen wird, stellt die Bühne wieder die Aue am Ufer der Schelde, wie im ersten Aufzuge, dar. Morgenröthe und endlich voller Tag. Von verschiedenen Seiten gelangt nach und nach der brabantische Heerbann auf die Scene: die einzelnen Haufen werden von Grafen geführt, deren Bannerträger nach der Ankunft das Wappen in den Boden pflanzen, um welches sich der jedesmalige Haufe schaart: Knaben tragen Schild und Speer des Grafen, Knechte führen die Rosse bei Seite. Als die Brabanter alle eingetroffen sind, zieht von links her König Heinrich mit seinem Heerbann ein: alle sind in voller kriegerischer Rüstung.)

Die Brabanter
(den Einzug des Königs begrüßend).

Hoch König Heinrich!
König Heinrich Heil!

Der König
(unter der Eiche stehend).

Habt Dank, ihr Lieben von Brabant!
Wie fühl' ich stolz mein Herz entbrannt,
find' ich in jedem deutschen Land
so kräftig reichen Heerverband!
Nun soll des Reiches Feind sich nah'n,
wir wollen tapfer ihn empfah'n:
aus seinem öden Ost daher
soll er sich nimmer wagen mehr!
Für deutsches Land das deutsche Schwert!
So sei des Reiches Kraft bewährt!

Alle Männer.

Für deutsches Land das deutsche Schwert!
So sei des Reiches Kraft bewährt!

König.

Wo weilt nun der, den Gott gesandt
zum Ruhm, zur Größe von Brabant?

(Ein scheues Gedränge ist entstanden: die vier brabantischen Edlen bringen auf einer Bahre Friedrich's verhüllte Leiche getragen und setzen sie in der Mitte der Bühne nieder. Alles blickt sich unheimlich fragend an).

Alle.

Was bringen die? Was thun sie kund?
Die Mannen sind's des Telramund.

König.

Wen führt ihr her? Was soll ich schau'n?
Mich faßt bei eurem Anblick Grau'n!

Die vier Edlen.

So will's der Schützer von Brabant:
wer dieser ist, macht er bekannt.

(Elsa, mit großem Gefolge von Frauen, tritt auf und schreitet langsam, wankenden Schrittes, in den Vordergrund.)

Die Männer.

Seht! Elsa naht, die tugendreiche:
wie ist ihr Antlitz trüb' und bleiche!

Der König

(der Elsa entgegen gegangen ist und sie nach einem hohen Sitze, ihm gegenüber, geleitet).

Wie soll ich dich so traurig seh'n!
Muß dir so nah' die Trennung geh'n?

(Elsa wagt nicht vor ihm aufzublicken. Großes Gedränge entsteht im Hintergrunde; man vernimmt)

Stimmen.

Macht Platz dem Helden von Brabant!

Alle Männer.

Heil! Heil dem Helden von Brabant!

(Der König hat seinen Platz unter der Eiche wieder eingenommen. — Lohengrin, ganz so gewaffnet wie im ersten Aufzuge, ist ohne Gefolge, feierlich und traurig, aufgetreten.)

König.

Heil deinem Kommen, theurer Held!
Die du so treulich riefst in's Feld,
die harren dein in Streites Lust,
von dir geführt, des Sieg's bewußt.

Die Brabanter.

Wir harren dein in Streites Lust,
von dir geführt, des Sieg's bewußt.

Lohengrin.

Mein Herr und König, laß dir melden:
die ich berief, die kühnen Helden,
zum Streit sie führen darf ich nicht!

Alle Männer
(in größter Betroffenheit).

Hilf Gott! Welch' hartes Wort er spricht!

Lohengrin.

Als Streitgenoß bin nicht ich hergekommen,
als Kläger sei ich jetzt von euch vernommen! —
Zum ersten klage laut ich vor euch Allen,
und frag' um Spruch nach Recht und Fug:
da dieser Mann mich nächtens überfallen,
sagt, ob ich ihn mit Recht erschlug?

(Er hat Friedrich's Leiche aufgedeckt: Alle wenden sich mit Abscheu davon ab.)

Der König und alle Männer
(die Hand nach der Leiche ausstreckend).

Wie deine Hand ihn schlug auf Erden,
soll dort ihm Gottes Strafe werden!

Lohengrin.

Zum and'ren aber sollt ihr Klage hören:
denn aller Welt nun klag' ich laut,

daß zum Verrath an mir sich ließ bethören
die Frau, die Gott mir angetraut.

Alle Männer.

Elsa! Wie mochte das geschehn?
Wie konntest so du dich vergehn?

Lohengrin.

Ihr hörtet Alle, wie sie mir versprochen,
daß nie sie woll' erfragen, wer ich bin?
Nun hat sie ihren theuern Schwur gebrochen,
treuloſem Rath gab sie ihr Herz dahin!
Zu lohnen ihres Zweifels wildem Fragen,
sei nun die Antwort länger nicht gespart:
des Feindes Drängen durft' ich sie versagen, —
nun muß ich künden wie mein Nam' und Art. —
Jetzt merket wohl, ob ich den Tag muß scheuen:
vor aller Welt, vor König und vor Reich
enthülle mein Geheimniß ich in Treuen.
So hört, ob ich an Adel euch nicht gleich!

Alle Männer und Frauen.

Welch' Unerhörtes muß ich nun erfahren!
O könnt' er die erzwung'ne Kunde sparen!

Lohengrin

(in feierlicher Verklärung vor sich hinblickend).

In fernem Land, unnahbar euren Schritten,
liegt eine Burg, die Monsalvat genannt;
ein lichter Tempel stehet dort in Mitten,
so kostbar, wie auf Erden nichts bekannt:
drinn ein Gefäß von wunderthät'gem Segen
wird dort als höchstes Heiligthum bewacht,
es ward, daß sein der Menschen reinste pflegen,
herab von einer Engelschaar gebracht;

alljährlich naht vom Himmel eine Taube,
um neu zu stärken seine Wunderkraft:
es heißt der Gral, und selig reinster Glaube
ertheilt durch ihn sich seiner Ritterschaft.
Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren,
den rüstet er mit überird'scher Macht;
an ihm ist jedes Bösen Trug verloren,
wenn ihn er sieht, weicht dem des Todes Nacht.
Selbst wer von ihm in ferne Land' entsendet,
zum Streiter für der Tugend Recht ernannt,
dem wird nicht seine heil'ge Kraft entwendet,
bleibt als sein Ritter dort er unerkannt:
so hehrer Art doch ist des Grales Segen,
enthüllt — muß er des Laien Auge flieh'n;
des Ritters drum sollt Zweifel ihr nicht hegen,
erkennt ihr ihn, dann muß er von euch zieh'n. —
Nun hört, wie ich verbot'ner Frage lohne!
Vom Gral ward ich zu euch daher gesandt:
mein Vater Parzival trägt seine Krone,
sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt.

Alle Männer und Frauen
(voll Staunen's und in höchster Rührung auf ihn hinblickend).
Hör' ich so seine höchste Art bewähren,
entbrennt mein Aug' in heil'gen Wonnezähren.

Elsa (wie vernichtet).
Mir schwankt der Boden! Welche Nacht!
O Luft! Luft der Unglückselig'en!
(Sie droht umzusinken; Lohengrin faßt sie in seine Arme.)

Lohengrin (in schmerzlichster Ergriffenheit).
O Elsa! Was hast du mir angethan?
Als meine Augen dich zuerst ersah'n,

zu dir fühlt' ich in Liebe mich entbrannt,
und schnell hatt' ich ein neues Glück erkannt:
die hehre Macht, die Wunder meiner Art,
die Kraft, die mein Geheimniß mir bewahrt, —
wollt' ich dem Dienst des reinsten Herzens weih'n: —
was rissest du nun mein Geheimniß ein?
Jetzt muß ich, ach! von dir geschieden sein!

Der König. Alle Männer.

Weh'! Wehe! Mußt du von uns zieh'n?
Du hehrer, gottgesandter Mann!
Soll uns des Himmels Segen flieh'n,
wo fänden dein wir Tröstung dann?

Elsa
(in heftigste Verzweiflung ausbrechend).

Mein Gatte, nein! Ich lass' dich nicht von hinnen!
Als Zeuge meiner Buße bleibe hier!
Nicht darfst du meiner bittern Reu' entrinnen;
daß du mich züchtigst liege ich vor dir!

Lohengrin.

Ich muß, ich muß, ich muß, mein süßes Weib!
Schon zürnt der Gral, daß ich ihm ferne bleib'!

Elsa.

Verstoß' mich nicht, wie groß auch mein Verbrechen!

Lohengrin.

O schweig', an mir ja selber muß ich's rächen!

Elsa.

Bist du so göttlich, als ich dich erkannt,
sei Gottes Gnade nicht aus dir verbannt!
Büßt sie in Jammer ihre schwere Schuld,
nicht flieh' die Ärmste deiner Nähe Huld!

Lohengrin.

Nur eine Strafe giebt's für dein Vergehen, —
ach, mich wie dich trifft ihre herbe Pein!
Getrennt, geschieden sollen wir uns sehen, —
dieß muß die Strafe, dieß die Buße sein!

(Elsa sinkt mit einem Schrei zu Boden.)

Der König und die Edlen

(Lohengrin umringend).

O bleib'! O zieh' uns nicht von dannen!
Des Führers harren deine Mannen.

Lohengrin.

O König, hör'! Ich darf dich nicht geleiten!
Des Grales Ritter, habt ihr ihn erkannt,
wollt' er in Ungehorsam mit euch streiten,
ihm wäre jede Manneskraft entwandt!
Doch, großer König, laß mich dir weissagen:
dir Reinem ist ein großer Sieg verlieh'n.
Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen
des Ostens Horden siegreich niemals zieh'n!

(Vom Hintergrunde her verbreitet sich der Ruf:)

Der Schwan! Der Schwan!

(Man sieht auf dem Flusse den Schwan mit dem Nachen, auf dieselbe Weise wie bei Lohengrin's erstem Erscheinen, anlangen.)

Die Männer und Frauen.

Der Schwan! Der Schwan!
Seht dort ihn wieder nah'n!

Elsa.

Entsetzlich! Ha, der Schwan! Der Schwan!

Lohengrin.

Schon sendet nach dem Säumigen der Gral.

(Unter der gespanntesten Erwartung der Übrigen tritt Lohengrin dem Ufer näher und betrachtet wehmüthig den Schwan.)

Lohengrin.

Mein lieber Schwan! —
Ach, diese letzte, traurige Fahrt,
wie gern hätt' ich sie dir erspart!
In einem Jahr, wenn deine Zeit
im Dienst zu Ende sollte geh'n, —
dann durch des Grales Macht befreit,
wollt' ich dich anders wieder seh'n!

(Er wendet sich mit heftigem Schmerze in den Vordergrund zu Elsa.)

O Elsa! Nur ein Jahr an deiner Seite
hätt' ich als Zeuge deines Glück's ersehnt!
Dann kehrte, selig in des Grals Geleite,
dein Bruder wieder, den du todt gewähnt. —
Kommt er dann heim, wenn ich ihm fern im Leben,
dieß Horn, dieß Schwert, den Ring sollst du ihm geben.
Dieß Horn soll in Gefahr ihm Hülfe schenken,
in wildem Kampf dieß Schwert ihm Sieg verleiht:
doch bei dem Ringe soll er mein gedenken,
der einstens dich aus Schmach und Noth befreit!

(Während er Elsa wiederholt küßt.)

Leb' wohl! Leb' wohl! Leb' wohl, mein süßes Weib!
Leb' wohl! Mir zürnt der Gral, wenn ich noch bleib'!

(Elsa hat sich krampfhaft an ihm fest gehalten; endlich verläßt sie die Kraft, sie sinkt ihren Frauen in die Arme, denen sie Lohengrin übergiebt, wonach dieser schnell dem Ufer zueilt.)

König, Männer und Frauen
(die Hände nach Lohengrin ausstreckend).

Weh', weh'! Du edler, holder Mann!
Welch' herbe Noth thust du uns an!

(Ortrud tritt im Vordergrunde rechts auf und stellt sich mit wild jubelnder Gebärde vor Elsa hin.)

Ortrud.

Fahr' heim! Fahr' heim, du stolzer Held,
daß jubelnd ich der Thörin melde,
wer dich gezogen in dem Kahn!
Das Kettlein hab' ich wohl erkannt,
mit dem das Kind ich schuf zum Schwan:
das war der Erbe von Brabant!

Alle.

Ha!

Ortrud (zu Elsa).

Dank, daß den Ritter du vertrieben!
Nun giebt der Schwan ihm Heimgeleit:
der Held, wär' länger er geblieben,
den Bruder hätt' er auch befreit.

Alle.

Abscheulich Weib! Ha, welch' Verbrechen
hast du in frechem Hohn bekannt!

Ortrud.

Erfahrt, wie sich die Götter rächen,
von deren Huld ihr euch gewandt!

(Lohengrin, schon bereit in den Nachen zu steigen, hat, Ortrud's Stimme vernehmend, eingehalten, und ihr vom Ufer aus aufmerksam zugehört. Jetzt senkt er sich, dicht am Strande, zu einem stummen Gebete feierlich auf die Kniee. Plötzlich erblickt er eine weiße Taube sich über dem Nachen senken: mit lebhafter Freude springt er auf, und löst dem Schwane die Kette, worauf dieser sogleich untertaucht: an seiner Stelle erscheint ein Jüngling — Gottfried. —)

Lohengrin.

Seht da den Herzog von Brabant!
Zum Führer sei er euch ernannt!

(Er springt schnell in den Nachen, welchen die Taube an der Kette faßt und sogleich fortführt. — Ortrud ist beim Anblicke der Entzauberung Gottfried's mit einem Schrei zusammengesunken. — Elsa blickt mit letzter freudiger Verklärung auf Gottfried, welcher nach vorn geschritten ist und sich vor dem Könige verneigt. Alle brabantischen Edlen senken sich vor ihm auf die Knice. — Dann wendet Elsa ihren Blick wieder nach dem Flusse.)

Elsa.

Mein Gatte! Mein Gatte!

(Sie erblickt Lohengrin bereits in der Ferne, von der Taube im Nachen gezogen. Alles bricht bei diesem Anblicke in einen jähen Wehruf aus. Elsa gleitet in Gottfried's Armen entseelt langsam zu Boden. —)

Der Vorhang fällt.

# Die Nibelungen.

## Weltgeschichte aus der Sage.

(Sommer 1848.)

* * *

Auch mich beschäftigte in der anregungsvollen letzten Vergangenheit die von so Vielen ersehnte Wiedererweckung Friedrich des Rothbarts, und drängte mich mit verstärktem Eifer zur Befriedigung eines bereits früher von mir gehegten Wunsches, den kaiserlichen Helden durch meinen schwachen dichterischen Athem von Neuem für unsre Schaubühne zu beleben. Das Ergebniß der Studien, durch die ich mich meines Stoffes mächtig zu machen suchte, legte ich in der vorliegenden Arbeit nieder: enthält diese nun in ihren Einzelnheiten für den Forscher, wie für den mit dem Zweige der hierher gehörigen Litteratur vertrauten Leser, nichts Neues, so dünkte die Zusammenfügung und Verwendung dieser Einzelnheiten einige meiner Freunde doch interessant genug, um die Veröffentlichung der kleinen Schrift zu rechtfertigen. Hierzu entschließe ich mich nun um so eher, als diese Vorarbeit die einzige Ausbeute meiner Bemühungen um den betreffenden Stoff bleiben wird, da durch sie selbst ich zum Aufgeben meines dramatischen Planes vermocht worden bin, und zwar aus Gründen, die dem aufmerksamen Leser nicht entgehen werden.

## Das Urkönigthum.

Ihre Herkunft aus Osten ist den europäischen Völkern bis in die fernsten Zeiten im Gedächtniß geblieben: in der Sage, wenn auch noch so entstellt, bewahrte sich dieses Andenken. Die bei den verschiedenen Völkern bestehende königliche Gewalt, das Verbleiben derselben bei einem bestimmten Geschlechte, die Treue, mit der selbst bei tiefster Entartung dieses Geschlechtes die königliche Gewalt doch einzig nur ihm zuerkannt wurde, — mußten im Bewußtsein der Völker eine tiefe Begründung haben: sie beruhte auf der Erinnerung an die asiatische Urheimath, an die Entstehung der Völkerstämme aus der Familie, und an die Macht des Hauptes der Familie, des „von den Göttern entsprossenen" Stammvaters.

Um hiervon zu einer sinnlichen Vorstellung zu gelangen, haben wir uns dieß Urvölkerverhältniß ungefähr folgendermaßen zu denken. —

Zu der Zeit, welche die meisten Sagen unter der Sint- oder großen Fluth begreifen, als die nördliche Halbkugel unsrer Erde ungefähr so mit Wasser bedeckt war, wie es jetzt die südliche ist*), mochte die größte Insel dieses nördlichen Weltmeeres durch das höchste

*) Diese Hypothese soll, wie mir bald versichert wurde, nicht ganz stichhaltig sein. D. H.

Gebirge Asiens, den sogenannten indischen Kaukasus, gebildet werden: auf dieser Insel, d. h. auf diesem Gebirge, haben wir die Urheimath der jetzigen Völker Asiens und aller der Völker zu suchen, welche in Europa einwanderten. Hier ist der Ursitz aller Religionen, aller Sprachen, alles Königthumes dieser Völker.

Das Urkönigthum ist aber das Patriarchat: der Vater war der Erzieher und Lehrer seiner Kinder; seine Zucht, seine Lehre dünkte den Kindern die Gewalt und die Weisheit eines höheren Wesens, und je zahlreicher die Familie anwuchs, in je mannichfaltigere Nebenzweige sie auslief, desto besonderer und göttlicherer Art mußte ihr das Stammeshaupt erscheinen, dem ihre Leiber nicht nur sämmtlich entsprossen waren, sondern dem sie auch ihr geistiges Leben in der Sitte verdankten. Übte dieses Haupt nun Zucht und Lehre zugleich, so vereinigte sich in ihm von selbst die königliche und die priesterliche Gewalt, und sein Ansehen mußte in dem Verhältnisse wachsen, als die Familie zum Stamme sich ausdehnte, und namentlich auch in dem Grade, als die Macht des ursprünglichen Familienhauptes an seine unmittelbaren Leibessprossen, als Erbe überging: gewöhnte sich der Stamm in diesen seine Oberhäupter zu erkennen, so mußte endlich der längst dahin geschiedene Stammvater, von dem dieses unbestrittene Ansehen ausging, als ein Gott selbst erscheinen, mindestens als die irdische Wiedergeburt eines idealen Gottes, und diese, je älter desto heiliger werdende Vorstellung konnte wiederum nur dazu dienen, das Ansehen jenes Urgeschlechtes, dessen nächste Sprossen die jedesmaligen Oberhäupter abgaben, auf das Nachhaltigste zu vermehren.

Als nun die Erde durch Zurücktreten der Gewässer von der nördlichen und durch neue Überschwemmung der südlichen Halbkugel ihr jetziges Äußere annahm, drang die überreiche Bevölkerung jener Gebirgsinsel in die neuen Thäler und allmählich getrockneten Ebenen hinab. Welche Verhältnisse dahin wirkten, in den weiten Fruchtebenen Asiens unter den sie bevölkernden Stämmen das Patriarchat in der Weise fortzubilden, daß es sich zum monarchischen Despotismus

verhärtete, ist genugsam dargethan: die, in weiter Wanderung nach Westen, endlich nach Europa gelangenden Stämme gingen einer bewegteren und freieren Entwickelung entgegen. Steter Kampf und Entbehrung in rauheren Gegenden und Klimaten brachten zeitig bei den Stammesgenossen das Gefühl und das Bewußtsein der Selbstständigkeit des Einzelnen hervor, und als nächster Erfolg in dieser Richtung erweist sich die Gestaltung der Gemeinde. Jedes Familienhaupt äußerte seine Macht über seine nächsten Angehörigen in ähnlicher Weise, als das Stammeshaupt uraltem Herkommen gemäß sie über den ganzen Stamm ansprach: in der Gemeinde sämmtlicher Familienhäupter fand also der König seinen Gegensatz und endlich seine Beschränkung. Das Wichtigste aber war, daß dem Könige das priesterliche Amt, d. h. zunächst die Deutung des Gottesausspruches — die Gottesschau — verloren ging, indem dieses mit derselben Befugniß, wie vom Urvater für seine Familie, nun von jedem einzelnen Familienhaupte für seine nächste Sippe ausgeübt ward. Dem Könige verblieb somit hauptsächlich die Anwendung und Ausführung des von den Gliedern der Gemeinde erkannten Gottesausspruches im gleich betheiligten Interesse Aller und im Sinne der Stammessitte. Je mehr sich nun die Aussprüche der Gemeinde auf weltliche Rechtsbegriffe, nämlich auf den Besitz, und das Recht des Einzelnen auf den Genuß desselben, zu beziehen hatten, desto mehr mochte jene Gottesschau, die ursprünglich als eine wesentlich höhere Machtbefähigung des Stammvaters gegolten hatte, in ein persönliches Dafürhalten in weltlichen Streitfällen übergehen, das religiöse Element des Patriarchates somit sich immer mehr verflüchtigen. Nur in der Person des Königs und in seiner unmittelbaren Sippe mußte es für die Gemeinde des Stammes haften: er war der sichtbare Vereinigungspunkt für alle Glieder derselben; in ihm ersah man den Nachfolger des Urvaters der weit verzweigten Genossenschaft, und in jedem Gliede seiner Familie erkannte man am reinsten das Blut, dem das ganze Volk entsprossen. Mochte nun auch diese Vorstellung mit der Zeit sich immer mehr verwischen, so

blieb in dem Herzen des Volkes doch um so tiefer die Scheu und Ehrfurcht vor dem königlichen Stamme, je unfaßlicher ihm der ursprüngliche Grund der Auszeichnung dieses Geschlechtes werden mochte, von dem eben nur als altes unverändertes Herkommen galt, daß aus keinem andern als aus diesem die Stammkönige zu wählen seien. Finden wir dieß Verhältniß bei fast allen nach Europa gewanderten Stämmen wieder, und erkennen wir es namentlich auch deutlich in Bezug auf die Stammkönige der griechischen Vorgeschichte, so erweist es sich uns am allerersichtlichsten unter den deutschen Stämmen, und hier vor allem in dem alten Königsgeschlechte der Franken, in welchem sich unter dem Namen der „Wibelingen" oder „Gibelinen" ein uralter Königsanspruch bis zum Anspruch der Weltherrschaft steigerte.

Das fränkische Königsgeschlecht tritt in der Geschichte zunächst unter dem Namen der „Merwingen" auf: uns ist bekannt, wie bei der tiefsten Entartung dieses Geschlechtes doch nie den Franken es einfiel, aus einem andern als diesem sich Könige zu wählen; jedes männliche Mitglied dieser Familie war zum Herrschen berechtigt; ertrug man die Nichtswürdigkeit des Einen nicht, so schlug man sich zu dem andern, nie aber wich man von der Familie selbst, und dieß zu einer Zeit der Verwilderung der Volkssitte, wo, bei williger Annahme der romanischen Verderbtheit, fast alles ursprüngliche edle Band dieser Sitte sich löste, so daß allerdings das Volk ohne sein Königsgeschlecht kaum wieder zu erkennen gewesen wäre. Es war demnach, als ob das Volk wüßte, daß ohne diesen Königsstamm es aufhören würde, das Volk der Franken zu sein. Der Begriff von der unverwüstlichen Befugniß dieses Geschlechtes muß demnach ebenso tief gewurzelt haben, als er noch in fernster Zeit erst nach den furchtbarsten Kämpfen, und nachdem er sich zu seiner höchsten idealen Bedeutung erhoben, in der Weise ausgerottet ward, daß sein Erlöschen zugleich den Beginn einer völlig neuen Weltordnung herbeiführt. Wir meinen hiermit den Untergang der „Gibelinen".

# Die Nibelungen.

Der Menschen und Geschlechter rastloses Streben und Drängen nach nie erreichten Zielen erhält aus ihren Ur- und Stammsagen meist eine deutlichere Erklärung, als sie aus ihrem Auftreten in der nackten Geschichte, welche uns nur die Consequenzen ihrer wesenhaften Eigenthümlichkeit überliefert, zu erlangen ist. Erfassen wir die Stammsage des fränkischen Königsgeschlechtes recht, so finden wir in ihr eine so merkwürdige Erklärung seines geschichtlichen Gebahrens, wie keine andere Anschauungsweise sie uns zu geben vermag.

Unbestritten ist die Sage von den Nibelungen das Erbeigenthum des fränkischen Stammes. Dem Forscher ist erwiesen, daß der Urgrund auch dieser Sage religiös-mythischer Natur ist: ihre tiefste Bedeutung war das Urbewußtsein des fränkischen Stammes, die Seele seines Königsgeschlechtes, unter welchem Namen es auch jenes urheimathliche Hochgebirge Asiens zuerst erwachsen gesehen haben möge. —

Von der ältesten Bedeutung des Mythus, in welcher wir Siegfried als Licht- oder Sonnengott zu erkennen haben, wollen wir für jetzt absehen: zur vorläufigen Hindeutung auf seinen Zusammenhang mit der Geschichte, gedenken wir der Sage hier erst von da an, wo sie das menschlichere Gewand des Urheldenthumes umwirft. Hier erkennen wir Siegfried, wie er den Hort der Nibelungen und durch ihn unermeßliche Macht gewinnt. Diesen Hort, und die in ihm liegende Macht, bleibt der Kern, zu dem sich alle weitere Gestaltung der Sage wie zu ihrem unverrückbaren Mittelpunkte verhält: alles Streben und alles Ringen geht nach diesem Horte der Nibelungen, als dem Inbegriffe aller irdischen Macht, und wer ihn besitzt, wer durch ihn gebietet, ist oder wird Nibelung.

Die Franken, welche wir in der Geschichte zuerst in der Gegend des Niederrheins kennen lernen, haben nun ein königliches Geschlecht, in welchem der Name „Nibelung" vorkommt, und namentlich unter den ächtesten Gliedern dieses Geschlechtes, welche noch vor Chlodwig von einem Verwandten, Merwig, verdrängt wurden, später als Pipingen oder Karlingen die königliche Gewalt aber wieder gewannen. Dieß genüge für jetzt, um auf die, wenn nicht genealogische, doch gewiß mythische Identität des fränkischen Königsgeschlechtes mit jenen Nibelungen der Sage hinzuweisen, welche in ihrer späteren, mehr historischen Ausbildung unverkennbare Züge aus der Geschichte dieses Stammes angenommen hat, und deren Mittelpunkt wiederum stets der Besitz jenes Hortes, des Inbegriffes der Herrschergewalt, bleibt. —

Die fränkischen Könige bekämpften und unterwarfen nun nach der Gründung ihres Reiches im römischen Gallien auch die übrigen deutschen Volksstämme der Alemannen, Baiern, Thüringer und Sachsen: diese verhielten sich also zu den Franken fortan als Untergebene, und ward ihnen auch meistens ihre Stammessitte gelassen, so wurden sie doch am empfindlichsten dadurch betroffen, daß sie ihrer königlichen Stammesgeschlechter, so weit sie nicht bereits schon untergegangen waren, vollends beraubt wurden: dieser Verlust ließ sie ihrer Abhängigkeit erst vollkommen inne werden, und in ihm beklagten sie den Untergang ihrer Volksfreiheit, da sie des Symboles derselben beraubt waren. Mochte nun der Heldenglanz Karls des Großen, in dessen Macht der Keim des Nibelungenhortes zu vollster Kraft zu gelangen schien, eine Zeit lang den tiefen Unmuth der deutschen Stämme zertheilen, und namentlich den Glanz der eigenen Königsgeschlechter sie allmählich vergessen machen, nie doch verschwand die Abneigung gänzlich, und unter Karls Nachfolgern lebte sie so stark wieder auf, daß dem Streben der unterdrückten deutschen Stämme nach Befreiung von der fränkischen Herrschaft hauptsächlich die Theilung des großen Reiches und das Losreißen des eigentlichen Deutschlands

aus ihm mit beizumessen ist. Ein gänzliches Losreißen auch von jenem königlichen Herrscherstamme sollte jedoch erst in späterer Zeit vor sich gehen; denn waren nun die rein deutschen Stämme zu einem unabhängigen Königreiche vereinigt, so lag das Band dieser Vereinigung früher ganz selbstständiger und von einander getrennter Volksstämme doch immer nur in der Königswürde, welche einzig von einem Gliede jenes fränkischen Urgeschlechtes eingenommen werden konnte. Alle innere Bewegung Deutschlands ging daher auf Unabhängigkeit der einzelnen Stämme unter neu hervorgetretenen alten Stammgeschlechtern durch Vernichtung der einigenden königlichen Gewalt, ausgeübt von jenem verhaßten fremden Geschlechte.

Als die männlichen Karlingen in Deutschland gänzlich ausgestorben, erkennen wir daher den Zeitpunkt, wo die völlige Trennung der deutschen Stämme fast schon eingetreten war, und gewiß vollständig eingetreten sein würde, wenn die uralten Königsgeschlechter der einzelnen Stämme in irgend welcher Kenntlichkeit noch vorhanden gewesen wären. Die deutsche Kirche, namentlich ihr eigentlicher Patriarch, der Erzbischof von Mainz, rettete damals die (stets mühsam behauptete) Einheit des Reiches durch Übertragung der königlichen Gewalt an Herzog Konrad von Franken, der weiblicherseits ebenfalls von dem alten Königsgeschlechte herstammte: nur gegen die Schwäche auch seiner Regierung trat endlich die nothwendig erscheinende Reaktion ein, welche sich im Versuche der Wahl eines Königs aus dem mächtigsten der früher unterworfenen, jetzt aber nicht mehr zu bewältigenden, deutschen Volksstämme kundgab.

Zu der Wahl des Sachsenherzogs Heinrich mochte dennoch, gleichsam zur Heiligung derselben, die Rücksicht mitwirken, daß auch sein Geschlecht weiblicherseits mit den Karlingen verwandt geworden war. Welche Widersetzlichkeit aber das ganze neue sächsische Königshaus durchweg zu bekämpfen hatte, wird schon daraus erklärlich, daß Franken und Lothringer, d. h. die zu dem ursprünglich herrschenden Stamme sich zählenden Völker, den Sprossen eines früher von ihnen

unterworfenen Volkes nie als rechtmäßigen König anzuerkennen geneigt sein konnten, die übrigen deutschen Stämme aber zur Anerkennung eines über sie alle gesetzten Königs aus einem Stamme, der ihresgleichen und früher gleich ihnen von den Franken unterworfen worden war, sich ebenso wenig durch irgend welchen rechtlichen Grund genöthigt erachten konnten. Erst Otto I. gelang es, sich Deutschland völlig zu erobern, und namentlich dadurch, daß er gegen die heftigste und hochmüthigste Feindschaft der eigentlichen fränkischen Stämme das Nationalgefühl der von diesen einst unterdrückten deutschen Stämme der Alemannen und Baiern in der Art aufregte, daß er in der Vereinigung ihres Interesses mit seinem königlichen Interesse die Kraft zur Niederhaltung der alten fränkischen Ansprüche gewann. Zur vollkommenen Befestigung seiner Königsgewalt scheint endlich aber auch die Erlangung der römischen Kaiserwürde, wie sie Karl der Große erneuert hatte, gewiß nicht wenig beigetragen zu haben, indem namentlich hierdurch der Glanz des alten fränkischen Herrscherstammes, eine noch unerloschene Scheu gebietend, auf ihn überzugehen schien: als ob sein Geschlecht dieß sehr deutlich erkannt hätte, trieb seine Nachfolger es rastlos nach Rom und Italien, um von dorther mit dem ehrfurchterweckenden Heiligenscheine zurückzukehren, der daheim ihre heimische Abkunft gleichsam vergessen machen und sie in die Reihe jenes zur Herrschaft allein befähigten Urgeschlechtes versetzen sollte. Sie hatten somit den „Hort" gewonnen und waren „Nibelungen" geworden.

Das Jahrhundert des Königthumes des sächsischen Hauses bildet verhältnißmäßig aber doch nur eine kurze Unterbrechung der ungleich längeren Andauer der Herrschaft des fränkischen Stammes, denn an einen Sprossen dieses Stammes, Konrad den Salier, — bei welchem wiederum weibliche Verwandtschaft mit den Karlingen nachgewiesen und in das Auge gefaßt wurde, kam nach dem Erlöschen des sächsischen Hauses wieder die Königsgewalt, und verblieb nun bis zum Untergange der „Gibelinen" bei ihm. Die Wahl Lothars von Sachsen zwischen dem Erlöschen des männlichen fränkischen Stammes

und der Fortsetzung desselben durch dessen Nachkommen weiblicherseits, die Hohenstaufen, ist nur als ein neuer, dießmal aber minder dauerhafter Reaktionsversuch zu betrachten; noch mehr die spätere Wahl des Welfen Otto IV. Erst mit der Enthauptung des jungen Konrad in Neapel ist das uralte Königsgeschlecht der „Wibelingen" als gänzlich erloschen zu betrachten, und streng genommen müssen wir erkennen, daß nach ihm es keine deutschen Könige, viel weniger noch Kaiser nach dem den Wibelingen inwohnenden hohen, idealen Begriffe von dieser Würde, mehr gegeben hat.

## Wibelingen oder Wibelungen.

Betrachten wir den Namen Wibelingen, wie er uns im Gegensatze zu den Welfen zur Bezeichnung der kaiserlichen Partei — namentlich in Italien, wo die beiden streitenden Gegner ihre ideale Bedeutung erhielten — so häufig vorkommt, so erkennen wir bei näherer Untersuchung die vollständige Unmöglichkeit, durch uns überlieferte geschichtliche Denkmäler diesen gleichwohl höchst bedeutungsvollen Namen zu erklären. Und dieß ist natürlich: die nackte Geschichte an und für sich bietet uns überhaupt nur selten, stets aber unvollkommen das für die Beurtheilung der innersten (gleichsam instinktmäßigen) Beweggründe des rastlosen Drängens und Strebens ganzer Geschlechter und Völker genügende Material dar: wir müssen dieß in der Religion und Sage suchen, wo wir es dann auch in den meisten Fällen mit überzeugender Bestimmtheit zu entdecken vermögen.

Religion und Sage sind die ergebnißreichen Gestaltungen der Volksanschauung vom Wesen der Dinge und Menschen. Das Volk hat von jeher die unnachahmliche Befähigung gehabt, sein eigenes Wesen nach dem Gattungsbegriffe zu erfassen und in plastischer Personifizirung deutlich sich vorzustellen. Die Götter und Helden seiner

Religion und Sage sind die sinnlich erkennbaren Persönlichkeiten, in welchen der Volksgeist sich sein Wesen darstellt: bei der treffenden Individualität dieser Persönlichkeiten ist ihr Inhalt dennoch von allgemeinster, umfassendster Art, und verleiht eben deßhalb diesen Gestalten eine ungemein andauernde Lebensfähigkeit, weil jede neue Richtung des Volkswesens sich unmerklich auch ihnen mitzutheilen vermag, sie daher diesem Wesen immer zu entsprechen im Stande sind. Das Volk ist somit in seinem Dichten und Schaffen durchaus genial und wahrhaftig, wogegen der gelehrte Geschichtsschreiber, der sich nur an die pragmatische Oberfläche der Vorfallenheiten hält, ohne das Band der wesenhaften Volksallgemeinheit nach dem unmittelbaren Ausdrucke desselben zu erfassen, pedantisch unwahrhaftig ist, weil er den Gegenstand seiner eigenen Arbeit selbst nicht mit Geist und Herz zu verstehen vermag und daher, ohne es zu wissen, zu willkürlicher, subjektiver Spekulation hingetrieben wird. Nur das Volk versteht sich selbst, weil es selbst täglich und stündlich das in Wahrheit thut und vollbringt, was es seinem Wesen nach kann und soll, während der gelehrte Schulmeister des Volkes sich vergeblich den Kopf zerbricht, um das, was das Volk eben ganz von selbst thut, zu begreifen.

Hätten wir — um die Wahrhaftigkeit der Volksanschauung auch in Bezug auf unseren vorliegenden Stoff zu erhellen — statt einer Herren- und Fürstengeschichte eine Volksgeschichte, so würden wir in ihr jedenfalls auch finden, wie den deutschen Völkern von jeher für jenes wunderbare, Scheu erregende und von Allen als von höherer Art betrachtete fränkische Königsgeschlecht ein Name bekannt war, den wir endlich geschichtlich in italienischer Entstellung als „Ghibelini" wiederfinden. Daß dieser Name nicht nur die Hohenstaufen in Italien, sondern in Deutschland schon deren Vorgänger, die fränkischen Kaiser bezeichnete, ist durch Otto von Freisingen historisch bezeugt: die zu seiner Zeit in Ober-Deutschland geläufige Form dieses Namens war „Wibelingen" oder „Wibelungen". Diese Benennung träfe nun vollständig mit dem Namen der Haupthelden der urfränkischen

Stammsage, sowie mit dem bei den Franken nachweislich häufigen Familiennamen: Nibeling, überein, wenn die Veränderung des Anfangbuchstabens N in W erklärt würde. Die linguistische Schwierigkeit dieser Erklärung löst sich mit Leichtigkeit, sobald wir eben den Ursprung jener Buchstabenverwechselung richtig erwägen; dieser lag im Volksmunde, welcher sich die Namen der beiden streitenden Parteien der Welfen und Nibelungen nach der, der deutschen Sprache inwohnenden Neigung zum Stabreime geläufig machte, und zwar im bevorzugenden Sinne der Partei der deutschen Volksstämme, indem er den Namen der „Welfen" voranstellte, und den der Feinde ihrer Unabhängigkeit als Reim ihm nachfolgen ließ. „Welfen und Wibelungen" wird das Volk lange gekannt und genannt haben, ehe gelehrten Chronisten es beikam, sich mit der Erklärung dieser ihnen unbegreiflich gewordenen populären Benennungen zu befassen. Die italienischen Völker aber, in ihren Kämpfen gegen die Kaiser den Welfen ebenfalls näher stehend, nahmen aus dem deutschen Volksmunde ihrer Aussprache gemäß die Namen ganz richtig als „Guelphi" und „Ghibelini" auf. Der Bischof Otto von Freisingen gerieth in gelehrter Verlegenheit auf den Einfall, die Benennung der kaiserlichen Partei von dem Namen eines ganz gleichgiltigen Dorfes, Waiblingen, herzuleiten — ein köstlicher Zug, der uns recht deutlich macht, wie kluge Leute Erscheinungen von weltgeschichtlicher Bedeutsamkeit, wie diesen im Volksmunde unsterblichen Namen, zu verstehen im Stande sind! Das schwäbische Volk wußte es aber besser, wer die „Wibelungen" waren, denn es nannte die Nibelungen so, und zwar von der Zeit des Aufkommens der ihm blutsverwandten einheimischen Welfen an.

Gewinnen wir nun, und zwar namentlich im Sinne der Volksanschauung, die Überzeugung von der Identität jenes Namens mit dem des uralten fränkischen Königsgeschlechtes, so sind die Folgerungen und Ergebnisse hieraus für ein genaues und inniges Verständniß des wunderbaren Aufstrebens, Drängens und Handelns dieses Geschlechtes, sowie der ihnen widerstrebenden physischen und geistigen Gegensätze

im Volke und in der Kirche, so wichtig und erläuternd, daß man sich eben nur diese Ueberzeugung zu verschaffen hat, um heller und mit vollerem Herzen in eine der einflußreichsten Perioden weltgeschichtlicher Entwickelung und die Haupttriebfedern derselben zu blicken, als unsere trockene Chronikengeschichte es uns je zu gewähren vermag; denn in jener gewaltigen Nibelungensage zeigt sich uns gleichsam der Urkeim einer Pflanze, der für den aufmerksamen Beobachter die naturgesetzlichen Bedingungen, nach denen sich ihr Wachsthum, ihre Blüthe und ihr Tod gestaltet, in sich klar erkennen läßt.

Fassen wir also diese Ueberzeugung, und zwar nicht stärker und zuversichtlicher als sie bereits im Volksbewußtsein des Mittelalters gleichzeitig mit den Thaten jenes Geschlechtes lebte und selbst in der poetischen Litteratur der hohenstaufischen Periode sich aussprach, wo wir in den christlich ritterlichen Dichtungen sehr deutlich das endlich kirchlich gewordene welfische Element, in den neu gefügten und gestalteten Nibelungenliedern aber ebenso ersichtlich das, jenem schroff gegenüberstehende, oft noch urheidnisch sich gebahrende, wibelingische Prinzip unterscheiden dürfen.

## Die Welfen.

Ehe wir an die genauere Betrachtung des zuletzt Angedeuteten gehen, ist es wichtig, die unmittelbare Gegenpartei der Wibelingen, die der Welfen, näher zu bezeichnen. Auch dieser Name ist bedeutungsvoll. In der deutschen Sprache heißen „Welfe“ in gesteigerter Anwendung: Säuglinge, nämlich zunächst der Hunde, dann vierfüßiger Thiere überhaupt. Der Begriff ächter Abstammung durch Nährung von der Mutterbrust verband sich hiermit leicht, und ein „Welfe“ mochte im dichterischen Volksmunde bald so viel bedeuten als: ein ächter Sohn, von der ächten Mutter geboren und genährt.

In den Zeiten der Karlingen tritt auf seinem alten schwäbischen Stammsitze geschichtlich ein Geschlecht auf, in welchem der Name Welf sich bis in die spätesten Zeiten erblich erhielt. Ein Welf ist es, der zunächst die geschichtliche Aufmerksamkeit dadurch auf sich zieht, daß er verschmäht, Belehnungen der fränkischen Könige zu empfangen; als er es nicht verhindern konnte, daß seine Söhne theils in Familienverbindungen, theils in Lehensabhängigkeit zu den Karlingen traten, verließ der alte Vater in tiefem Kummer Erbe und Eigen, und zog sich in wilde Einsamkeit zurück, um nicht Zeuge der Schmach seines Geschlechtes zu sein.

Wenn uns die trockene Geschichtsbeschreibung der damaligen Zeit diesen für sie unwichtigen Zug aufzuzeichnen für gut hielt, dürfen wir mit Gewißheit annehmen, daß er vom Volke der unterdrückten deutschen Stämme ungleich lebhafter aufgefaßt und verbreitet worden sei, denn dieser Zug, der ähnlich wohl schon oft vorgekommen sein mochte, sprach mit Energie das von allen deutschen Stämmen empfundene stolze, und doch leidende Bewußtsein von sich dem herrschenden Stamme gegenüber aus. Welf mochte als ein „ächter Welfe", ein ächter Sohn der ächten Stammesmutter gepriesen werden, und bei dem immer wachsenden Reichthume und Ansehen seines Geschlechtes mochte es endlich leicht kommen, daß das Volk im Namen Welf den Vertreter der deutschen Stammesunabhängigkeit gegen die gescheu'te, nie aber geliebte fränkische Königsgewalt erblickte.

In Schwaben, ihrem Stammsitze, ersahen endlich die Welfen in der Erhebung der geringen Hohenstaufen durch Verschwägerung mit den fränkischen Kaisern und durch ihr Gelangen zur schwäbischen, dann auch fränkischen Herzogswürde, eine neue ihnen angethane Schmach, und ihre natürliche Erbitterung gegen dieses Geschlecht benutzte König Lothar als Hauptmittel des Widerstandes gegen die Wibelungen, die seine Königsmacht offen bestritten: er vermehrte die Macht der Welfen in einem bis dahin unerhörten Maaße durch die gleichzeitige Verleihung der beiden Herzogthümer Sachsen und Baiern an sie, und nur durch

den so ihm erwachsenen mächtigen Beistand wurde es ihm möglich, sein in den Augen der Wibelungen angemaßtes Königthum gegen diese zu behaupten, ja sie selbst so zu demüthigen, daß sie es für nicht ungerathen hielten, durch Verschwägerung mit den Welfen sich eine zukünftige Stütze unter den deutschen Stämmen zu schaffen. Wiederholt fiel der Besitz fast des größten Theiles von Deutschland den Welfen zu, und Friedrich I. schien in der Anerkennung eines solchen Besitzes, nachdem sein wibelingischer Vorgänger es für nöthig erachtet, durch Entziehung desselben die Welfen wieder zu schwächen, selbst die beste Versöhnung mit einer unbesiegbaren Nationalpartei und das Mittel einer dauernden Beschwichtigung des uralten Hasses zu finden, indem er sie gewissermaßen durch den realen Besitz befriedigte, um desto ungestörter das von ihm, wie von keinem vorher erkannte, ideale Wesen des Kaiserthumes zu verwirklichen.

Welcher Antheil am endlichen Untergange der Wibelingen, und mit ihm des eigentlichen Königthumes über die Deutschen, den Welfen zuzuschreiben ist, liegt in der Geschichte deutlich vor: die letzte Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zeigt uns die vollständig durchgesetzte Reaktion des nach Unabhängigkeit verlangenden engeren Nationalgeistes der deutschen Stämme gegen die von den Franken ursprünglich ihnen aufgezwungene königliche Gewalt über sie alle. Daß die Stämme bis dahin endlich selbst fast aufgelöst und in einzelne Theile zerstückt waren, wird unter Anderem auch dadurch erklärlich, daß sie bereits in Folge ihrer ersten Unterwerfung unter die Franken ihre königlichen Stammgeschlechter verloren hatten; ihre sonstigen, diesen am nächsten stehenden adeligen Geschlechter konnten daher um so leichter unter dem Schutze und Vorwande erblich gewordener kaiserlicher Belehnungen sich selbstständig (reichsunmittelbar) machen, und so die gründliche Zertrümmerung der Stämme herbeiführen, in deren großartigerem Nationalinteresse ursprünglich der Kampf gegen die Obergewalt der Wibelungen geführt worden war. Die endlich erfolgreiche Reaktion gründete sich daher weniger auf einen wirklichen Sieg der

Stämme, als auf den Zusammensturz der von jeher durch diesen Kampf untergrabenen königlichen Centralgewalt. Daß sie somit nicht im Sinne des Volkes vor sich ging, sondern im Interesse der die Volksstämme zersplitternden Herren, ist das Widerliche in dieser geschichtlichen Erscheinung, so sehr auch dieser Ausgang im Wesen der vorhandenen historischen Elemente selbst begründet lag. Alles, was hierauf Bezug hat, können wir aber das (einer Stammsage gänzlich bare) „welfische" Prinzip nennen, dem gegenüber das der Wibelungen zu nichts Geringerem, als einem Anspruch auf die Weltherrschaft heranwuchs.

---

## Der Nibelungenhort im fränkischen Königsgeschlechte.

Um das Wesen der Nibelungensage in seinem innigen Bezuge zur geschichtlichen Bedeutsamkeit des fränkischen Königthumes klar zu erfassen, wenden wir uns nun nochmals, und etwas ausführlicher zur Betrachtung des geschichtlichen Gebahrens dieses alten Fürstengeschlechtes zurück.

In welchem Zustande von Auflösung der inneren Geschlechtsverfassung die fränkischen Stämme endlich in ihrem geschichtlichen Wohnsitze, den heutigen Niederlanden, anlangten, ist nicht genau zu erkennen. Wir unterscheiden zunächst salische und ripuarische Franken, und nicht nur diese Trennung, sondern auch der Umstand, daß größere Gaue ihre selbstständigen Fürsten hatten, macht es uns einleuchtend, daß das ursprüngliche Stammkönigthum durch die Wanderung und die mannigfaltigste Losreißung, auch wohl spätere Wiedervereinigung der Zweiggeschlechter, eine starke demokratische Zersetzung erlitten hatte. Sicher sind wir aber darüber, daß nur aus den Gliedern des ältesten Geschlechtes des ganzen großen Stammes Könige oder Heerführer

gewählt wurden: erblich war ihre Gewalt wohl über die einzelnen Theile des ganzen, ein Haupt aller vereinigten Stämme für besondere gemeinschaftliche Unternehmungen wurde gewählt, aber, wie gesagt, immer nur aus den Zweigen des uralten Königsgeschlechtes.

Im „Nibelgau" sehen wir das jedenfalls älteste und ächteste Glied des Geschlechtes sitzen: Chlojo, oder Chlodio, dürfen wir in der Geschichte als den ältesten Inhaber der eigentlichen königlichen Gewalt, d. i. des Hortes der Nibelungen ansehen. Siegreich waren die Franken bereits in die römische Welt eingedrungen, wohnten unter dem Namen von Bundesgenossen im ehemals römischen Belgien, und Chlojo verwaltete gewissermaßen mit römischer Machtvollkommenheit eine ihm untergebene Provinz. Sehr vermuthlich war dieser endlichen Besitznahme auch ein entscheidender Kampf mit römischen Legionen vorausgegangen, und unter der Beute mochten sich außer den Kriegskassen auch die Machtzeichen römischer Imperatorengewalt befunden haben. An diesen Schätzen, diesen Zeichen mochte die Stammsage vom Nibelungenhorte neuen, realen Stoff zur Auffrischung finden, und ihre ideale Bedeutung sich an der, mit jenem Gewinn zusammenhängenden, neu und fester begründeten königlichen Gewalt der alten Stammherrschergeschlechtes ebenfalls erneuert haben. Die zersplitterte königliche Gewalt gewann hiermit wieder einen sicheren, realen und idealen Vereinigungspunkt, an dem sich die Willkür des entarteten Wesens der Geschlechtsverfassung brach. Den weit verzweigten unmittelbaren Verwandten des Königsgeschlechtes mochte der Vorzug dieser neu entstandenen Gewalt ebenso stark einleuchten, als sie selbst dem Streben, sie an sich zu reißen, sich hingaben. Ein solcher unmittelbarer Geschlechtsverwandter war Merwig, Häuptling des Merwegaues, in dessen Schutz der sterbende Chlojo seine drei unmündigen Söhne übergab; der ungetreue Vetter, statt den Pfleglingen ihr Erbe zu theilen, riß es selbst an sich und vertrieb die Hilflosen: diesem Zuge begegnen wir in der weiter entwickelten Nibelungensage, als Siegfried von Morungen, d. i. Merwungen, den Söhnen Nibelungs

den ererbten Hort theilen soll, wogegen er ihn ebenfalls für sich behält. Die in dem Horte liegende Befähigung und Berechtigung war nun auf die, den Nibelungen blutsverwandten, Merwingen übergegangen: sie dehnten namentlich seine reale Machtbedeutung zu immer vollerem Maaße aus durch fortgesetzte Eroberung und Vermehrung der königlichen Macht, letztere aber vorzüglich auch dadurch, daß sie ebenso sorglich als gewaltsam auf die Ausrottung aller Blutsverwandten ihres königlichen Geschlechtes bedacht waren.

Einer der Söhne Chlojo's und dessen Nachkommenschaft waren jedoch erhalten worden; diese rettete sich in Austrasien, gewann wieder den Nibelgau, saß in Nivella und ging in das geschichtlich endlich wieder hervortretende Geschlecht der „Pipingen" aus, welchen populären Namen es unstreitig der innigen Theilnahme des Volkes an dem Schicksal jener unmündigen kleinen Söhne Chlojo's verdankte, und aus richtigem Dankgefühl gegen die schützende und helfende Liebe desselben Volkes erblich annahm. Diesen war es nun aufbehalten, nach Wiedererlangung des Nibelungenhortes den realen Werth der auf ihn begründeten weltlichen Macht zur äußersten Spitze der Geltung zu bringen: Karl der Große, dessen Vorgänger das durch immer angeschwollene Macht verderbte und tief entartete Geschlecht der Merwingen endlich ganz beseitigt hatten, gewann und beherrschte die ganze deutsche Welt und das ehemalige weströmische Reich, so weit deutsche Völker es inne hatten; es konnte sich somit durch den thatsächlichen Besitz als in das Recht der römischen Kaiser eingetreten betrachten, und die Bestätigung desselben durch den römischen Oberpriester sich zuertheilen lassen.

Von diesem hohen Standpunkte aus müssen wir uns nun, und zwar im Sinne des gewaltigen Nibelungen selbst, zu einer Betrachtung der damaligen Weltlage anhalten; denn dieß ist zugleich der Punkt, von dem aus die historische Bedeutung der oft angezogenen fränkischen Stammsage genauer in das Auge zu fassen ist.

Wenn Karl der Große von der Höhe seines weströmischen Kaiserthrones über die ihm bekannte Welt hinblickte, so mußte er zunächst inne werden, daß in ihm und seinem Geschlechte das deutsche Urkönigthum einzig und allein erhalten war: alle Königsgeschlechter der ihm blutsverwandten deutschen Stämme, so weit die Sprache ihre gemeinschaftliche Herkunft bezeugte, waren vergangen oder bei der Unterwerfung vernichtet worden, und er durfte sich somit als den alleinigen Vertreter und blutsberechtigten Inhaber deutschen Urkönigthumes betrachten. Dieser thatsächliche Bestand konnte ihn und die ihm zunächst verwandten Stämme der Franken sehr natürlich zu dem Bedünken führen, in sich das besonders begünstigte älteste und unvergänglichste Stammgeschlecht des ganzen deutschen Volkes zu erkennen, und endlich eine ideelle Berechtigung zu dieser Annahme in ihrer uralten Stammsage selbst zu finden. In dieser Stammsage ist, wie in jeder uralten Sage ähnlicher Art, ein ursprünglich religiöser Kern deutlich erkennbar. Ließen wir die Beachtung desselben bei seiner ersten Erwähnung zur Seite liegen, so ist er jetzt näher hervorzuziehen.

## Ursprung und Entwickelung des Nibelungenmythus.

Den ersten Eindruck empfängt der Mensch von der ihn umgebenden Natur, und keine Erscheinung in ihr wird von Anfang an so mächtig auf ihn gewirkt haben, als diejenige, welche ihm die Bedingung des Vorhandenseins oder doch Erkennens alles in der Schöpfung Enthaltenen auszumachen schien: das ist *das Licht, der Tag, die Sonne*. Dank, und endlich Anbetung, mußte diesem Elemente sich zunächst zuwenden, um so mehr als sein Gegensatz, die Finsterniß, die Nacht, unerfreulich, daher unfreundlich und grauenerregend

erschien. Ging dem Menschen nun alles Erfreuende und Belebende vom Lichte aus, so konnte es ihm auch als der Grund des Daseins selbst gelten: es ward das Erzeugende, der Vater, der Gott; das Hervorbrechen des Tages aus der Nacht erschien ihm endlich als der Sieg des Lichtes über die Finsterniß, der Wärme über die Kälte u. s. w., und an dieser Vorstellung mag sich zunächst ein sittliches Bewußtsein des Menschen ausgebildet und zu dem Innewerden des Nützlichen und Schädlichen, des Freundlichen und Feindlichen, des Guten und Bösen gesteigert haben.

So weit ist jedenfalls dieser erste Natureindruck als gemeinschaftliche Grundlage der Religion aller Völker zu betrachten. In der Individualisirung dieser aus allgemein sinnlichen Wahrnehmungen entstandenen Begriffe, ist aber die dem besonderen Charakter der Völker angemessene, allmählich immer mehr heraustretende Scheidung der Religionen zu finden. Die hierher bezügliche Stammsage der Franken hat nun den hohen eigenthümlichen Vorzug, daß sie, der Besonderheit des Stammes angemessen, sich fort und fort bis zum geschichtlichen Leben entwickelt hat, während wir ein ähnliches Wachsen des religiösen Mythus bis zur historisch gestalteten Stammsage nirgends bei den übrigen deutschen Stämmen wahrzunehmen vermögen: ganz in dem Verhältniß, als diese in thätiger Geschichtsentwickelung zurückblieben, blieb auch ihre Stammsage im religiösen Mythus haften (wie vorzüglich bei den Skandinaven), oder sie ging unvollständig entwickelt beim Anstoß mit lebhafteren Geschichtsvölkern in unselbstständige Trümmer verloren.

Die fränkische Stammsage zeigt uns nun in ihrer fernsten Erkennbarkeit den individualisirten Licht- oder Sonnengott, wie er das Ungethüm der chaotischen Urnacht besiegt und erlegt: — dieß ist die ursprüngliche Bedeutung von Siegfried's Drachenkampf, einem Kampfe, wie ihn Apollon gegen den Drachen Python stritt. Wie nun der Tag endlich doch der Nacht wieder erliegt, wie der Sommer endlich doch dem Winter wieder weichen muß, ist aber Siegfried

endlich auch wieder erlegt worden; der Gott ward also Mensch, und als ein dahingeschiedener Mensch erfüllt er unser Gemüth mit neuer, gesteigerter Theilnahme, indem er, als ein Opfer seiner uns beseligenden That, namentlich auch das sittliche Motiv der Rache, d. h. das Verlangen nach Vergeltung seines Todes an seinem Mörder, somit nach Erneuerung seiner That, erregt. Der uralte Kampf wird daher von uns fortgesetzt, und sein wechselvoller Erfolg ist gerade derselbe, wie der beständig wiederkehrende Wechsel des Tages und der Nacht, des Sommers und des Winters, — endlich des menschlichen Geschlechtes selbst, wenn von Leben zu Tod, von Sieg zu Niederlage, von Freude zu Leid sich fort und fort bewegt, und so in steter Verjüngung das ewige Wesen des Menschen und der Natur an sich und durch sich thatvoll sich zum Bewußtsein bringt. Der Inbegriff dieser ewigen Bewegung, also des Lebens, fand endlich selbst im „Wuotan" (Zeus), als dem obersten Gotte, dem Vater und Durchdringer des All's, seinen Ausdruck, und mußte er seinem Wesen nach als höchster Gott gelten, als solcher auch die Stellung eines Vaters zu den übrigen Gottheiten einnehmen, so war er doch keineswegs wirklich ein geschichtlich älterer Gott, sondern einem neueren, erhöhteren Bewußtsein der Menschen von sich selbst entsprang erst sein Dasein; er ist somit abstrakter als der alte Naturgott, dieser dagegen körperlicher und den Menschen gleichsam persönlich angeborener.

Ist hier im Allgemeinen der Weg der Entwickelung der Sage, und endlich der Geschichte, aus dem Urmythus bezeichnet worden, so kommt es nun darauf an, denjenigen wichtigen Punkt in der Gestaltung der fränkischen Stammsage zu erfassen, der diesem Geschlechte seine ganz besondere Physiognomie gegeben hat, — nämlich: den Hort.

Im religiösen Mythus der Skandinaven ist uns die Benennung: Nifelheim, d. i. Nibel-Nebelheim, zur Bezeichnung des (unterirdischen) Aufenthaltes der Nachtgeister, „Schwarzalben", im Gegensatz

zu dem himmlischen Wohnorte der „Asen" und „Lichtalben", aufbewahrt worden. Diese Schwarzalben, „Niflüngar", Kinder der Nacht und des Todes, durchwühlen die Erde, finden ihre inneren Schätze, schmelzen und schmieden die Erze: goldener Schmuck und scharfe Waffen sind ihr Werk. Den Namen der „Nibelungen", ihre Schätze, Waffen und Kleinode, finden wir nun in der fränkischen Stammsage wieder, und zwar mit dem Vorzuge, daß die, ursprünglich allen deutschen Stämmen gemeinschaftliche Vorstellung davon, in ihr zu sittlicher Bedeutung geschichtlich sich ausgebildet hat.

Als das Licht die Finsterniß besiegte, als Siegfried den Nibelungendrachen erschlug, gewann er als gute Beute auch den vom Drachen bewachten Nibelungenhort. Der Besitz dieses Hortes, dessen er sich nun erfreut, und dessen Eigenschaften seine Macht bis in das Unermeßliche erheben, da er durch ihn den Nibelungen gebietet, ist aber auch der Grund seines Todes: denn ihn wieder zu gewinnen, strebt der Erbe des Drachen, — dieser erlegt ihn tückisch, wie die Nacht den Tag, und zieht ihn zu sich in das finstere Reich des Todes: Siegfried wird somit selbst Nibelung. Durch den Gewinn des Hortes dem Tode geweiht, strebt aber doch jedes neue Geschlecht ihn zu erkämpfen: sein innerstes Wesen treibt es wie mit Naturnothwendigkeit dazu an, wie der Tag stets von Neuem die Nacht zu besiegen hat, denn in dem Horte beruht zugleich der Inbegriff aller irdischen Macht: er ist die Erde mit all' ihrer Herrlichkeit selbst, die wir beim Anbruche des Tages, beim frohen Leuchten der Sonne als unser Eigenthum erkennen und genießen, nachdem die Nacht verjagt, die ihre düsteren Drachenflügel über die reichen Schätze der Welt gespenstisch grauenhaft ausgebreitet hielt.

Betrachten wir nun aber den Hort, das besondere Werk der Nibelungen, näher, so erkennen wir in ihm zunächst die metallenen Eingeweide der Erde, dann was aus ihnen bereitet wird:

Waffen, Herrscherreif und die Schätze des Goldes. Die Mittel, Herrschaft zu gewinnen und sich ihrer zu versichern, sowie das Wahrzeichen der Herrschaft selbst, schloß also jener Hort in sich: der Gottheld, der ihn zuerst gewann und so selbst, theils durch seine Macht, theils durch seinen Tod, zum Nibelungen ward, hinterließ seinem Geschlecht als Erbtheil den auf seine That begründeten Anspruch auf den Hort: den Gefallenen rächen und den Hort von Neuem zu gewinnen oder sich zu erhalten, dieser Drang macht die Seele des ganzen Geschlechtes aus; an ihm läßt es sich zu jeder Zeit in der Sage, wie namentlich auch in der Geschichte, wieder erkennen, dieses Geschlecht der Nibelungen-Franken.

Sollte nun die Vermuthung zu gewagt sein, daß schon in der Urheimath der deutschen Völker über sie alle einmal jenes wunderbare Geschlecht geherrscht, oder, wenn von ihm alle übrigen deutschen Stämme ausgegangen, an ihrer Spitze es bereits über alle übrigen Völker auf jener asiatischen Gebirgsinsel einmal geboten habe, so ist doch der eine spätere Erfolg unwiderlegbar, daß es in Europa wirklich alle deutschen Stämme beherrscht und, wie wir sehen werden, an ihrer Spitze die Herrschaft über alle Völker der Welt wirklich angesprochen und angestrebt hat. Dieses tief innerlichen Dranges scheint sich dieses Königsgeschlecht zu jeder Zeit, wenn auch bald stärker bald schwächer, im Hinblick auf seine uralte Herkunft bewußt gewesen zu sein, und Karl der Große, zum wirklichen Besitze der Herrschaft über alle deutschen Völker gelangt, wußte recht wohl, was und warum er es that, als er sorgfältig alle Lieder der Stammsage sammeln und aufschreiben ließ: durch sie wußte er den Volksglauben an die uralte Berechtigung seines Königsstammes von Neuem zu befestigen.

## Die römische Kaiserwürde und die römische Stammsage.

Der bis dahin jedoch mehr roh und sinnlich befriedigte Herrschertrieb der Nibelungen sollte von Karl dem Großen aus aber endlich auch in den Drang nach idealer Befriedigung hingeleitet werden: der hierzu anregende Moment ist in der von Karl angenommenen römischen Kaiserwürde zu suchen.

Werfen wir einen prüfenden Blick auf die außerdeutsche Welt, so weit sie Karl dem Großen offen lag, so bietet sie dasselbe königslose Aussehen dar, wie die unterworfenen deutschen Stämme. Die romanischen Völker, denen Karl gebot, hatten längst durch die Römer ihre Königsgeschlechter verloren; die an sich gering geschätzten slavischen Völker, einer mehr oder minder vollständigen Germanisirung vorbehalten, gewannen für ihre ebenfalls der Ausrottung verfallenden herrschenden Geschlechter nie eine den Deutschen sie gleich berechtigende Anerkennung. Rom allein bewahrte in seiner Geschichte einen Herrscheranspruch, und zwar den Anspruch auf Weltherrschaft; diese Weltherrschaft war im Namen eines Volkes, nicht aus der Berechtigung eines etwa uralten Königsgeschlechtes, dennoch aber in der Form der Monarchie, von Kaisern ausgeübt worden. Diese Kaiser, in letzter Zeit willkürlich bald aus diesem, bald aus jenem Stamme der wüst durch einander gewürfelten Nationen ernannt, hatten nie ein geschlechtliches Anrecht auf die höchste Herrscherwürde der Welt zu begründen gehabt. Die tiefe Verworfenheit, Ohnmacht, und der schmachvolle Untergang dieser römischen Kaiserwirthschaft, schließlich nur noch durch die deutschen Söldnerschaaren aufrecht erhalten, welche lange vor dem Erlöschen des Römerreiches dieses thatsächlich schon inne hatten, war den fränkischen Eroberern noch sehr wohl im Gedächtniß geblieben. Bei aller persönlichen Schwäche und Nichtigkeit der von den Deutschen gekannten Imperatoren, war den barbarischen Eindringlingen aber doch

eine tiefe Scheu und Ehrfurcht vor jener Würde, unter deren Berechtigung diese hoch gebildete Römerwelt beherrscht wurde, selbst eingepflanzt und bis in die ferneren Zeiten haften geblieben. Hierin aber mochte sich nicht nur die Achtung vor der höheren Bildung, sondern auch eine alte Erinnerung an die erste Berührung deutscher Völker mit den Römern kundgeben, welche einst zuerst unter Julius Cäsar ihren rastlosen kriegerischen Wanderungen einen gebietenden und nachhaltigen Damm entgegensetzten.

Bereits hatten deutsche Krieger gallische und keltische Völker fast widerstandslos über die Alpen und den Rhein vor sich her gejagt; die Eroberung des ganzen Galliens stand ihnen als leichter Gewinn bevor, als plötzlich in Julius Cäsar ihnen eine bis dahin fremde, unbezwingbare Gewalt entgegentrat: sie zurückwerfend, besiegend und zum Theil unterjochend, muß dieser hoch überlegene Kriegsheld einen unauslöschlichen Eindruck auf die Deutschen hervorgebracht und unterhalten haben, und gerechtfertigt schien ihre tiefe Scheu vor ihm, als sie später erfuhren, die ganze römische Welt habe sich ihm unterworfen, sein Name „Kaisar" sei zur Bezeichnung der höchsten irdischen Machtwürde geheiligt, er selbst aber unter die Götter, denen sein Geschlecht entsprossen, versetzt worden.

Diese göttliche Abkunft fand ihre Begründung in einer uralten römischen Stammsage, nach welcher die Römer von einem Urgeschlechte entsprossen waren, welches einst aus Asien herkommend am Tiber und Arno sich niedergelassen. Der ernste und streng bindende Kern des religiösen Heiligthumes, welches den Nachkommen dieses Geschlechtes überliefert ward, machte durch lange Zeiten unstreitig das wichtigste Erbtheil des römischen Volkes aus: in ihm lag die Kraft, welche dieses lebhafte Volk band und einigte; die „Sacra" in den Händen der alten, sich urverwandten patrizischen Familien, zwangen die zusammengelaufenen Massen der Plebejer zum Gehorsam. Tiefe Scheu und Ehrfurcht vor den religiösen Heiligthümern, welche in ihrem Inhalte eine entbehrungsvolle Thätigkeit (wie der viel geprüfte

Urvater sie geübt hatte) geboten, machen die ältesten, unbegreiflich wirksamen Gesetze aus, nach denen das gewaltige Volk beherrscht wurde, und der „pontifex maximus“ — dieser sich stets gleiche Nachkomme Numa's, des geistigen Gründers des römischen Staates, — war der eigentliche (geistliche) König der Römer. Wirkliche Könige, d. h. erbliche Inhaber der höchsten weltlichen Herrschergewalt, kennt die römische Geschichte nicht: die verjagten Tarquinier waren etruskische Eroberer; in ihrer Vertreibung haben wir weniger den politischen Akt einer Aufhebung der königlichen Gewalt, als vielmehr den nationalen der Abschüttelung eines fremden Joches durch die alten Stammgeschlechter zu erkennen.

Wie nun das von diesen uralten, mit höchster geistlicher Gewalt begabten Geschlechtern hart gebundene Volk endlich nicht mehr zu bändigen war, wie es sich durch steten Kampf und Entbehrung so unwiderstehlich gekräftigt hatte, daß es, um einer zerstörenden Entladung seiner Kraft gegen den innersten Kern des römischen Staatswesens auszuweichen, nach Außen auf die Eroberung der Welt losgelassen werden mußte, schwand während und noch mehr in Folge dieser Eroberung allmählich auch das letzte Band der alten Sitte und Religion, indem diese durch materiellste Verweltlichung zu ihrem vollkommenen Gegensatze ausartete: die Beherrschung der Welt, die Knechtung der Völker, nicht mehr die Beherrschung des inneren Menschen, die Bezwingung der egoistisch thierischen Leidenschaft im Menschen, war fortan die Religion Rom's. Das Pontificat, bestand es noch als äußerliches Wahrzeichen des alten Rom's, ging, bedeutungsvoll genug, als wichtigstes Attribut in die Macht des weltlichen Imperators über, und der erste, der beide Gewalten vereinigte, war eben jener Julius Cäsar, dessen Geschlecht als das urälteste, aus Asien herübergekommene, bezeichnet wurde. Troja (Ilion), so überlieferte nun die zu geschichtlichem Bewußtsein herangereifte alte Stammsage, sei jene heilige Stadt Asiens gewesen, aus welcher das julische (ilische) Geschlecht herstamme: Aeneas, der Sohn einer Göttin,

habe, während der Zerstörung seiner Vaterstadt durch die vereinigten hellenischen Stämme, das in dieser Urvölkerstadt aufbewahrte höchste Heiligthum (das Paladium) nach Italien gebracht: von ihm stammen die römischen Urgeschlechter, und vor allen am unmittelbarsten das der Julier; von ihm rühre, durch den Besitz jenes Urvölkerheiligthumes, der Kern des Römerthumes, ihre Religion, her.

## Trojanische Abkunft der Franken.

Wie tief bedeutungsvoll muß uns nun die historisch bezeugte Thatsache erscheinen, daß die Franken, kurz nach der Gründung ihrer Herrschaft im römischen Gallien, sich für ebenfalls *aus Troja Entsprossene* ausgaben. Mitleidsvoll lächelt der Chronikenhistoriker über solch' abgeschmackte Erfindung, an der auch nicht ein wahres Haar sei. Wem es aber darum zu thun ist, die Thaten der Menschen und Geschlechter aus ihren innersten Trieben und Anschauungen heraus zu erkennen und zu rechtfertigen, dem gilt es über alles wichtig, zu beachten, was sie von sich *glaubten* oder glauben machen wollten. Kein Zug kann nun von augenfälligerer geschichtlicher Bedeutung sein, als diese naive Äußerung der Franken von dem Glauben an ihre Urberechtigung zur Herrschaft beim Eintritt in die römische Welt, deren Bildung und Vorgang ihnen Ehrfurcht einflößte, und welcher dennoch zu gebieten sie stolz genug nach einem Berechtigungsgrunde griffen, den sie auf die Begriffe des klassischen Römerthums unmittelbar selbst begründeten. Auch sie stammten also aus Troja, und zwar war es ihr Königsgeschlecht selbst, welches einst in Troja herrschte; denn einer ihrer alten Stammkönige, *Pharamund*, war kein anderer als *Priamus*, das Haupt der trojanischen Königsfamilie selbst, welcher nach der Zerstörung der Stadt mit einem Reste seines Volkes in ferne Gegenden auswanderte. Beachtenswerth für uns ist es

zunächst, daß wir durch Benennung von Städten oder Umdeutung ihrer Namen, durch zu Eigennamen gefügte Zunamen, sowie auch durch, bis in das späte Mittelalter hinauf reichende, dichterische Bearbeitungen des Trojanerkrieges und der damit zusammenhängenden Vorfälle, über die große Verbreitung und von dem nachhaltigen Eindrucke jener neuen Sage berichtet werden. Ob die Sage in jeder Beziehung aber wirklich so neu war, als es den Anschein hat, und ob ihr nicht ein Kern innewohne, der in Wahrheit viel älter als seine neue Verkleidung in das römisch-griechische Trojanergewand sei, — dieß näher zu untersuchen wird gewiß der Mühe lohnen.

Die Sage von einer uralten Stadt oder Burg, welche einst die ältesten Geschlechter der Menschen bauten und mit hohen (Kyklopen-) Mauern umgaben, um in ihnen ihr Urheiligthum zu wahren, finden wir fast bei allen Völkern der Welt vor, und namentlich auch bei denen, von welchen wir vorauszusetzen haben, daß sie sich von jenem Urgebirge Asiens aus nach Westen verbreiteten. War das Urbild dieser sagenhaften Städte in der ersten Heimath der bezeichneten Völker nicht wirklich einst vorhanden gewesen? Gewiß hat es eine älteste, eine erste ummauerte Stadt gegeben, welche das älteste, ehrwürdigste Geschlecht, den Urquell alles Patriarchenthumes, d. i. Vereinigung des Königthumes und Priesterthumes, in sich schloß. Je weiter die Stämme von ihrer Urheimath nach Westen hin sich entfernten, desto heiliger ward die Erinnerung an jene Urstadt; sie ward in ihrem Gedenken zur Götterstadt, dem Asgard der Skandinaven, dem Asciburg der verwandten Deutschen. Auf ihrem Olympos finden wir bei den Hellenen der Götter Stätte wieder, dem Capitolium der Römer mag sie ursprünglich nicht minder vorgeschwebt haben.

Gewiß ist, daß da, wo die zu Völkern angewachsenen Stämme sich dauernd niederließen, jene Urstadt in Wahrheit nachgebildet wurde: auf sie, den neuen Stammsitz des herrschenden ältesten Königs- und Priestergeschlechtes, ward die Heiligkeit der Urstadt allmählich übergetragen, und je weiter sich auch von ihr aus die Geschlechter wieder

verbreiteten und anbauten, desto erklärlicher wuchs der Ruf der Heiligkeit auch der neuen Stammstadt. Sehr natürlich entstand dann aber, bei weiterer freier Entwickelung der neuen Zweig- und Abkömmlingsgemeinden, im wachsenden Bewußtsein der Selbstständigkeit auch das Verlangen nach Unabhängigkeit, und zwar ganz in demselben Maaße, als das von der neuen Stammstadt aus gebietende alte Herrschergeschlecht namentlich seine königliche Gewalt über die neuen Pflanzgemeinden oder Städte fortdauernd, und weil mit gesteigerter Schwierigkeit, so auch mit verletzenderer Willkür, geltend zu machen strebte. Die ersten Unabhängigkeitskriege der Völker waren daher sicher die der Kolonien gegen die Mutterstädte, und so hartnäckig muß sich in ihnen die Feindschaft gesteigert haben, daß nichts minderes als die Zerstörung der alten Stammstadt und die Ausrottung oder gänzliche Vertreibung des herrschberechtigten Urgeschlechtes den Haß der Epigonen zu stillen, oder ihre Besorgniß vor Unterdrückung zu zerstreuen vermochte. Alle größeren Geschichtsvölker, die nach einander vom indischen Kaukasus bis an das mittelländische Meer auftreten, kennen eine solche heilige, der uralten Götterstadt auf Erden nachgebildete, Stadt, sowie deren Zerstörung durch die neuen Nachkömmlinge: sehr wahrscheinlich haftete sogar in ihnen die Erinnerung an einen urältesten Krieg der ältesten Geschlechter gegen das urälteste Herrschergeschlecht in jener Götterstadt der früheſten Heimath, und an die Zerstörung dieser Stadt: es mag dieß der erste allgemeine Streit um den Hort der Nibelungen gewesen sein.

Nichts wissen wir von, jener Urstadt nachgebildeten, großen Mutterstädten unserer deutschen Stämme, die diese etwa auf ihrer langen nordwestlichen Wanderung, in der sie endlich durch das deutsche Meer und die Waffen Julius Cäsar's aufgehalten wurden, gegründet hätten: die Erinnerung an die älteste heimathliche Götterstadt selbst war ihnen aber verblieben, und, durch materielle Reproduktion nicht in sinnlicher Erinnerung erhalten, hatte sie in der abstrakteren Vorstellung eines Götteraufenthaltes, Asgard, fortgedauert; erst in der

neuen festeren Heimath, dem heutigen Deutschland, treffen wir auf die Spur von Asenburgen.

Anders hatten sich die südwestlich vorwärts drängenden Völker entwickelt, unter denen bei den hellenischen Stämmen als letzte deutliche Erinnerung endlich der vereinigte Unabhängigkeitskampf gegen die Priamiden und die Zerstörung Troja's als der bezeichnetste Ausgangspunkt eines neuen geschichtlichen Lebens, alles übrige Andenken fast völlig verlöscht hatte. Wie nun die Römer zu ihrer Zeit, bei genauerem Bekanntwerden mit der historischen Stammsage der Hellenen, die ihnen verbliebenen dunkeln Erinnerungen von der Herkunft ihres Urvaters aus Asien an jenen deutlich ausgeprägten Mythus des gebildeteren Volkes anzuknüpfen sich für vollkommen berechtigt hielten (um so gleichsam auch die Unterwerfung der Griechen als Vergeltung für die Zerstörung Troja's ausgeben zu dürfen), ebenso ergriffen ihn mit vielleicht nicht minderer Berechtigung auch die Franken, als sie die Sage und die auf sie begründeten Ableitungen kennen lernten. Waren die deutschen Erinnerungen undeutlicher, so waren sie aber auch noch älter, denn sie hafteten unmittelbar an der urältesten Heimath, der Burg (Etzel= d. i. Asci=burg), in welcher der von ihrem Stammgotte gewonnene, und auf sie und ihre streitliche Thätigkeit vererbte, Nibelungenhort verwahrt wurde, und von wo aus sie also einst alle verwandten Geschlechter und Völker bereits einmal beherrscht hatten. Die griechische Troja ward für sie diese Urstadt, und der aus ihr verdrängte urberechtigte König pflanzte in ihnen seine alten Königsrechte fort.

Und sollte sein Geschlecht, bei dem endlichen Bekanntwerden mit der Geschichte der südwestlich gewanderten Stämme, nicht seiner wunderbaren Erhaltung als eines Wahrzeichens uralter göttlicher Bevorzugung inne werden? Alle Völker, die den Geschlechtern entsprossen waren, welche einst in der Urheimath den vatermörderischen Kampf gegen das älteste Königsgeschlecht erhoben, — die, damals siegreich, dieß Geschlecht zur Wanderung nach dem rauheren, unfreundlicheren

Norden gezwungen hatten, während sie den üppigen Süden zur bequemen Ausbreitung sich erschlossen hielten, — all' diese Völker trafen die Franken nun königslos. Längst erloschen und ausgerottet waren die älteren Geschlechter, in denen auch diese Stämme einst ihre Könige erkannt hatten; ein letzter griechischer Stammkönig, der makedonische Alexander — der Abkömmling des Achill, dieses Hauptkämpfers gegen Troja —, hatte das ganze südlichere Morgenland bis zur Urheimath der Völker in Mittelasien hin, wie in letzter vernichtender Fortsetzung jenes vatermörderischen Urkrieges, gleichsam entkönigt: in ihm erlosch auch sein Geschlecht, und von da ab herrschten nur unberechtigte, kriegskünstlerische Räuber der königlichen Gewalt, die allesammt endlich unter der Wucht des julischen Rom's erlagen.

Auch die römischen Imperatoren waren nach dem Aussterben des julischen Geschlechtes willkürlich erwählte, geschlechtlich jedenfalls unberechtigte Gewalthaber: ihr Reich war, ehe noch sie selbst es inne werden mochten, längst schon ein „römisches" Reich nicht mehr; denn war es von jeher nur durch Gewalt zusammengebunden, und behauptete sich diese Gewalt meist nur durch die Kriegsheere, so waren, bei der vollkommenen Entartung und Verweichlichung der romanischen Völker, diese Heere fast nur noch durch gemiethete Truppen deutschen Stammes gebildet. Der, aller realen weltlichen Macht allmählich entsagende römische Geist kehrte nach langer Selbstentfremdung somit nothwendig wieder zu sich, zu seinem Urwesen zurück, und produzirte so, durch Aufnahme des Christenthumes, in neuer Entwickelung aus sich das Werk der römisch-katholischen Kirche: der Imperator ward ganz wieder Pontifex, Cäsar wieder Numa, in neuer besonderer Eigenthümlichkeit. Zu dem Pontifex maximus, dem Pabste, trat nun der sich kräftig bewußte Vertreter weltlichen Urkönigthumes, Karl der Große: die nach Zerstörung jener Urheimathsstadt gewaltsam zersprengten Träger des ältesten Königthumes und des ältesten Priesterthumes (der trojanischen Sage gemäß: der königliche Priamos und der fromme

Aeneas) fanden sich nach langer Trennung wieder, und berührten sich wie Leib und Geist des Menschenthumes.

Freudig war ihre Begegnung: nichts sollte die Wiedervereinigten je trennen können; einer sollte dem andern Treue und Schutz gewähren: der Pontifex krönte den Cäsar, und predigte den Völkern Gehorsam gegen den ächten König; der Kaiser setzte den Gottespriester in sein oberstes Hirtenamt ein, zu dessen Ausübung er ihn mit starkem weltlichem Arme gegen jeden Frevler zu schützen übernahm.

War nun der König thatsächlich Herr des weströmischen Reiches, und mochte der Gedanke der urkönigliche Berechtigung seines Geschlechtes ihm den Anspruch auf vollendete Weltherrschaft erwecken, so erhielt er im Kaiserthume, namentlich durch den ihm übertragenen Schutz der über alle Welt zu verbreitenden christlichen Kirche, eine noch verstärkte Berechtigung zu diesem Anspruche. Für alle weitere Entwickelung dieses großartigen Weltverhältnisses ist es aber sehr wichtig zu beachten, daß diese geistliche Berechtigung keinen an sich gänzlich neuen Anspruch im fränkischen Königsgeschlechte hervorrief, sondern einen, in unklarerem Bewußtsein verhüllten, im Keime der fränkischen Stammsage aber urbegründeten, nur zur deutlicheren Ausbildung erweckte.

---

## Realer und idealer Inhalt des Nibelungenhortes.

In Karl dem Großen gelangt der oft angezogene uralte Mythus zu seiner realsten Bethätigung in einem harmonisch sich einigenden, großartigen Weltgeschichtsverhältnisse. Von da ab sollte nun ganz in dem Maaße, als seine reale Verkörperung sich zersetzte und verflüchtigte, das Wachsthum seines wesenhaften idealen Gehaltes sich bis dahin steigern, wo nach aller Entäußerung des Realen, die reine Idee, deutlich ausgesprochen, in die Geschichte tritt, sich endlich aus ihr

zurückzieht, um, auch dem äußeren Gewande nach, völlig wieder in die Sage aufzugehen.

Während in dem Jahrhunderte nach Karl dem Großen, unter seinen immer unfähiger werdenden Nachkommen, der thatsächliche Königsbesitz und die Herrschaft über die unterworfenen Völker sich immer mehr zerstückelte und an wirklicher Macht verlor, entsprangen alle Gräuelthaten der Karlingen einem, ihnen allen urgemeinschaftlichen, inneren Antriebe, dem Verlangen nach dem alleinigen Besitze des Nibelungenhortes, d. h. der Gesammtherrschaft. Von Karl dem Großen ab schien diese aber ihre erhöhte Berechtigung im Kaiserthume erhalten zu müssen, und wer die Kaiserkrone gewann, dünkte sich der wahre Inhaber des Hortes zu sein, war dessen weltlicher Reichthum (an Landbesitz) auch noch so geschmälert. Das Kaiserthum, und der mit ihm einzig zusammenhängende höchste Anspruch, ward somit von selbst zu einer immer idealeren Bedeutung hingeführt, und während der Zeit des gänzlichen Unterliegens des fränkischen Herrscherstammes, als der Sachse Otto in neuer Anknüpfung mit Rom das reale Kaiserthum Karls des Großen wieder herzustellen schien, dünkt uns die ideale Ansicht davon jenem Stamme zu allmählich immer deutlicher aufkeimendem Bewußtsein gekommen zu sein. Die Franken, und ihr den Karlingen blutsverwandtes Herzogsgeschlecht, mögen (im Sinne der Sage verstanden) ungefähr so gedacht haben: „Ist uns auch der wirkliche Besitz der Länder entrissen und sind wir wieder auf uns selbst beschränkt, erlangen wir nur erst wieder die Kaiserwürde, nach der wir rastlos streben, so gewinnen wir auch wieder den uns gebührenden uralten Anspruch auf die Herrschaft der Welt, den wir dann wohl besser zu verfolgen wissen werden, als die unrechtmäßigen Aneigner des Hortes, die ihn nicht einmal zu nützen verstehen".

Wirklich trat, als der fränkische Stamm wieder zum Kaiserthum gelangte, die an dieser Würde haftende Weltfrage in ein immer

wichtigeres Stadium ihrer Bedeutung, und zwar durch ihre Beziehung zur Kirche.

In dem Maaße, als die weltliche Macht an realem Besitze verloren und einer idealeren Ausbildung sich genähert hatte, war die ursprünglich rein ideale Kirche zu weltlichem Besitze gelangt. Jede Partei schien zu begreifen, daß das anfangs außer ihr Liegende zur vollständigen Begründung ihres Daseins in sie hinein gezogen werden müßte, und so mußte von beiden Seiten der ursprüngliche Gegensatz sich bis zu einem Kampfe um die ausschließliche Weltherrschaft steigern. Durch das, in diesem immer hartnäckiger geführten Kampfe sich ganz deutlich herausstellende, Bewußtsein beider Parteien von dem Preise, um dessen Gewinn oder Erhaltung es sich handelte, wurde endlich der Kaiser zu der Nothwendigkeit gedrängt, wenn er mit seinen realen Ansprüchen bestehen wollte, auch die geistliche Weltherrschaft sich anzueignen; — der Pabst hingegen mußte diese realen Ansprüche vernichten, oder sie vielmehr sich ebenfalls zueignen, wenn er das wirklich lenkende und gebietende Oberhaupt der Weltkirche bleiben oder werden wollte.

Die hieraus entspringenden Ansprüche des Pabstes begründeten sich in so weit auf die christliche Vernunft, als er dem Geiste die Macht über den Leib, folglich dem Vertreter Gottes auf Erden die Oberherrschaft über dessen Geschöpfe zusprechen zu müssen glaubte. Der Kaiser sah hiergegen ein, daß es ihm um Alles darauf ankommen müsse, seine Macht und seine Ansprüche als von einer Rechtfertigung und Heiligung, endlich gar Verleihung durch den Pabst, durchaus unabhängig zu begründen, und hierzu fand er in dem alten Glauben seines Stammgeschlechtes von seiner Herkunft eine ihm vollgiltig dünkende Unterstützung.

Die Stammsage der Nibelungen leitete in ursprünglichster Deutung auf die Erinnerung an einen göttlichen Urvater des Geschlechtes nicht nur der Franken, sondern vielleicht aller aus der asiatischen Urheimath hervorgegangenen Völker hin. In diesem Urvater

war sehr natürlich, wie wir dieß als für jede Patriarchalverfassung giltig ansehen, die königliche und priesterliche Gewalt ungetrennt, als eine und dieselbe Machtausübung, vereinigt gewesen. Die später eingetretene Trennung der Gewalten mußte jedenfalls als die Folge einer üblen Entzweiung des Geschlechtes gelten, oder, war die priesterliche Gewalt an alle Väter der Gemeinde vertheilt worden, so mußte sie höchstens nur diesen, nicht aber einem, dem Könige entgegenstehenden obersten Priester zuerkannt werden; denn der Vollzug der priesterlichen Aussprüche, so weit er für Alle geltend einer einzigen Person zuzuweisen war, durfte immer nur dem Könige, als dem Vater des Gesammtgeschlechtes, obliegen. Daß bei der Bekehrung zum Christenthume jene uralten Vorstellungen durchaus nicht gänzlich aufgeopfert zu werden brauchten, bestätigt sich nicht nur thatsächlich, sondern ist auch aus dem wesentlichen Inhalte der alten Überlieferungen selbst ohne Mühe zu erklären. Der abstrakte höchste Gott der Deutschen, Wuotan, brauchte dem Gotte der Christen nicht eigentlich Platz zu machen; er konnte vielmehr gänzlich mit ihm identifizirt werden: ihm war nur der sinnliche Schmuck, mit dem ihn die verschiedenen Stämme je nach ihrer Besonderheit, Örtlichkeit und Klima umkleidet hatten, abzustreifen; die ihm zugetheilten universellen Eigenschaften entsprachen übrigens den dem Christengotte beigelegten vollkommen. Die elementaren oder lokalen Naturgötter hat das Christenthum aber bis auf den heutigen Tag unter uns nicht auszurotten vermocht: jüngste Volkssagen und üppig bestehender Volksaberglaube bezeugen uns dieß im neunzehnten Jahrhunderte.

Jener eine, heimische Stammgott, von dem die einzelnen Geschlechter ihr irdisches Dasein unmittelbar ableiteten, ist aber gewiß am allerwenigsten aufgegeben worden: denn an ihm fand sich mit Christus, Gottes Sohne, selbst die entscheidende Ähnlichkeit vor, daß auch er gestorben war, beklagt und gerächt wurde, — wie wir noch heute an den Juden Christus rächen. Alle Treue und Anhänglichkeit ging um so leichter auf Christus über, als man in ihm den Stamm-

gott wieder erkannte, und war Christus, als Gottes Sohn, der Vater (mindestens der geistige) aller Menschen, so stimmte dieß nur um so erhebender und anspruchsrechtfertigender zu dem göttlichen Stammvater der Franken, die sich ja als das älteste Geschlecht dachten, von dem alle übrigen Völker ausgegangen. Gerade das Christenthum vermochte also die Franken, bei ihrem unvollkommenen, sinnlichen Verständnisse desselben, in ihrem Nationalglauben, namentlich der römischen Kirche gegenüber, viel eher zu bestärken, als schwankend zu machen, und im Gegensatze zu dieser genialen Hartnäckigkeit des wibelingischen Aberglaubens sehen wir die Kirche in fast grauenerfülltem Abscheu diesen letzten, aber kernigsten Rest unmittelbaren Heidenthumes in dem tief verhaßten Geschlechte, wie mit Naturinstinkt bekämpfen.

---

## Das „gibelinische" Kaiserthum und Friedrich I.

Es ist nun sehr beachtenswerth, wie der Drang nach ideeller Rechtfertigung ihrer Ansprüche in den (mit dem geschichtlichen Volksmunde nun so zu nennenden) Wibelingen oder Wibelungen in dem Maaße deutlicher hervortritt, als ihr Blut sich von der unmittelbaren Verwandtschaft mit dem uralten Herrschergeschlechte entfernte. War in Karl dem Großen der Trieb des Blutes noch urkräftig und entscheidend gewesen, so erkennen wir im Hohenstaufen Friedrich I. fast nur noch den Drang des idealen Triebes: er wurde endlich ganz zur Seele des kaiserlichen Individuums, das in seinem Blute und realen Besitze immer weniger Berechtigung finden mochte, und sie daher in der Idee suchen mußte.

Unter den beiden letzten Kaisern aus dem fränkischen Herzogsgeschlechte der Salier hatte der große Kampf mit der Kirche in heftig hervortretender Leidenschaftlichkeit begonnen. Heinrich V., zuvor von der Kirche gegen seinen unglücklichen Vater unterstützt, fühlte, kaum

zur Kaiserwürde gelangt, alsbald in sich den verhängnißvollen Trieb, den Kampf seines Vaters gegen die Kirche zu erneuern, und, gleichsam zur nothgedrungenen Abwehr ihrer Ansprüche, seine eigenen Ansprüche bis über sie hinaus zu erstrecken: nämlich er mußte begreifen, der Kaiser sei unmöglich, wenn ihm nicht die Weltherrschaft mit Einschluß der Herrschaft über die Kirche zugesprochen würde. Charakteristisch ist es dagegen, daß der nicht wibelingische Zwischenkaiser Lothar zu der Kirche in eine unterwürfig friedvolle Stellung trat: er begriff es nicht, worauf es bei der Kaiserwürde ankam; *seine* Ansprüche erhoben sich nicht bis zur Weltherrschaft, — diese waren das Erbtheil der Wibelungen, der urberechtigten Streiter um den Hort. Klar und deutlich, wie keiner zuvor, ergriff dagegen der große *Friedrich* I. den Erbgedanken im erhabensten Sinne. Alles innere und äußere Zerwürfniß der Welt galt ihm als die nothwendige Folge der Unvollständigkeit und Schwäche, mit der die kaiserliche Gewalt bisher ausgeübt worden: die reale Macht, die dem Kaiser bereits arg verkümmert war, mußte durch die ideale Würde desselben vollständig ersetzt werden, und dieß konnte nur geschehen, wenn ihre äußersten Ansprüche zur Geltung gebracht würden. Der ideale Riß des großen Baues, wie er vor Friedrich's energischer Seele stand, zeichnete sich (nach der uns jetzt erlaubten freieren Ausdrucksweise) ungefähr folgender Maaßen.—

„Im deutschen Volke hat sich das älteste urberechtigte Königsgeschlecht der Welt erhalten: es stammt von einem Sohne Gottes her, der seinem nächsten Geschlechte selbst *Siegfried*, den übrigen Völkern der Erde aber *Christus* heißt; dieser hat für das Heil und Glück seines Geschlechtes, und der aus ihm entsprossenen Völker der Erde, die herrlichste That vollbracht, und um dieser That willen auch den Tod erlitten. Die nächsten Erben seiner That und der durch sie gewonnenen Macht sind die „Nibelungen", denen im Namen und zum Glücke aller Völker die Welt gehört. Die Deutschen sind das älteste Volk, ihr blutsverwandter König ist ein „Nibelung", und an ihrer Spitze hat dieser die Weltherrschaft zu behaupten. Es giebt daher

kein Anrecht auf irgend welchen Besitz oder Genuß dieser Welt, das nicht von diesem Könige herrühren, durch seine Verleihung oder Bestätigung erst geheiligt werden müßte: aller Besitz oder Genuß, den der Kaiser nicht verleiht oder bestätigt, ist an sich rechtlos und gilt als Raub, denn der Kaiser verleiht und bestätigt in Berücksichtigung des Glückes, Besitzes oder Genusses Aller, wogegen der eigenmächtige Erwerb des Einzelnen ein Raub an Allen ist. — Im deutschen Volke ordnet der Kaiser die Verleihungen oder Bestätigungen selbst an, für alle anderen Völker sind die Könige und Fürsten die Stellvertreter des Kaisers, von welchem ursprünglich alle irdische Machtvollkommenheit ausgeht, wie von der Sonne die Planeten und deren Monde ihr Licht erhalten. — So auch trägt der Kaiser die oberpriesterliche Gewalt, die ihm ursprünglich nicht minder als die weltliche Macht gebührt, auf den Pabst zu Rom über: dieser hat in seinem Namen die Gottesschau auszuüben, und den Gottesausspruch ihm zu verkündigen, damit er im Namen Gottes den himmlischen Willen auf der Erde ausführe. Der Pabst ist somit der wichtigste Beamte des Kaisers, und je wichtiger sein Amt, desto strenger gebührt es dem Kaiser darüber zu wachen, daß es vom Pabste im Sinne des Kaisers, d. h. zum Heil und zum Frieden aller Völker der Erde ausgeübt werde." —

Durchaus nicht geringer darf man die Ansicht Friedrich's von seiner höchsten Würde, von seinem göttlichen Rechte anschlagen, wenn die in seinen Handlungen klar zu Tage tretenden Beweggründe richtig beurtheilt werden sollen.

Zunächst sehen wir ihn den Boden seiner realen Macht in der Weise befestigen, daß er die störenden Territorialstreitigkeiten in Deutschland im Sinne der Versöhnung mit den, ihm selbst blutsverwandt gewordenen Welfen beruhigte, und die Fürsten der angrenzenden Völker, namentlich der Dänen, Polen und Ungarn, ihre Länder als Lehen von ihm zu empfangen nöthigte. So gestärkt zog er nach Italien, und entwickelte im ronkalischen Reichstage als Richter über

die Lombarden vor aller Welt zum ersten Male grundsätzliche Ansprüche für die kaiserliche Gewalt, in denen wir, unbeschadet des Einflusses römisch imperatorischer Herrschaftsprinzipien, die geradesten Folgerungen aus der oben bezeichneten Ansicht von seiner Würde zu erkennen haben: darnach erstreckte sich sein kaiserliches Recht bis auf die Verleihung des Wassers und der Luft.

Nicht minder traten, nach anfänglicher Zurückhaltung, endlich auch seine kühnsten Ansprüche gegen und über die Kirche hervor. Eine zwiespältige Pabstwahl gab ihm den Anlaß, sein höchstes Recht in dem Sinne auszuüben, daß er, mit strenger Beobachtung ihm würdig dünkender priesterlicher Formen, die Pabstwahl untersuchen, den unentschuldigt nicht erscheinenden Doppelpabst absetzen ließ, und den gerechtfertigten Gegner desselben in sein Amt einführte.

Jeder Zug Friedrich's, jede Unternehmung, jede von ihm ausgehende Entscheidung zeugt fortan auf das Unwidersprechlichste von der energischen Consequenz, mit der er sein erkanntes hohes Ideal rastlos zu verwirklichen strebte. Die nie wankende Festigkeit, mit der er dem nicht minder ausdauernden Pabste Alexander III. sich entgegenstellte, die fast übermenschliche Strenge des seiner Natur nach keineswegs grausam gearteten Kaisers, mit der er das gleich energische Mailand zum Untergange verurtheilte, sind verkörperte Momente der ihn leitenden gewaltigen Idee.

Dem himmelstürmenden Weltkönige standen aber zwei mächtige Feinde gegenüber; der eine im Ausgangspunkte seiner realen Macht, im deutschen Länderbesitze, — der zweite am Endpunkte seines idealen Strebens, die, namentlich im romanischen Volksbewußtsein fußende, katholische Kirche. Beide Feinde verbanden sich mit einem dritten, dem der Kaiser sein Bewußtsein von sich gewissermaßen erst geschaffen hatte: das Freiheitsgefühl der lombardischen Gemeinden.

Begründete sich der älteste Widerstand der deutschen Stämme auf den Drang nach Befreiung von den fränkischen Herrschern, so war

dieser Trieb allmählich von den zertrümmerten Stammgenossenschaften in die Herren übergegangen, welche sich diese Trümmer zu eigen gemacht hatten: nahm nun das Streben dieser Fürsten auch die üble Eigenschaft selbstsüchtigen Herrschaftsgelüstes an, so mochte das Verlangen nach unabhängiger Befriedigung desselben ihnen allerdings auch als Ringen nach Freiheit gelten, wenn gleich es uns als unedlerer Art erscheinen muß. Der Freiheitstrieb der Kirche war ungleich idealer, universeller: er konnte in christlicher Auffassung als das Ringen des Geistes nach Befreiung aus den Banden der sinnlich rohen Welt gelten, und unzweifelhaft galt er den bedeutendsten Oberhäuptern der Kirche als solches; zu tief hatte sie sich aber bereits in materielle Betheiligung an weltlichem Machtgenusse nothgedrungener Weise einlassen müssen, und namentlich konnte ihr endlicher Sieg daher doch nur mit der Verderbniß ihrer eigenen, innersten Seele erfochten werden.

Am reinsten erscheint uns dagegen der Geist der Freiheit in den lombardischen Stadtgemeinden, und zwar gerade (leider fast einzig!) in ihren entscheidenden Kämpfen gegen Friedrich. Diese Kämpfe sind insofern das merkwürdigste Ergebniß der vorliegenden wichtigen Geschichtsperiode, als in ihnen zum ersten Male in der Weltgeschichte der in der bürgschaftlichen Gemeinde sich verkörpernde Geist urmenschlicher Freiheit zu einem Kampfe auf Leben und Tod gegen eine herkömmlich bestehende, Alles umfassende Herrschergewalt sich anläßt. Der Kampf Athen's gegen die Perser war die patriotische Abwehr eines ungeheuren monarchischen Raubzuges: alle dieser ähnliche ruhmwürdige Thaten einzelner Stadtgemeinden, wie sie bis zur Lombardenzeit vorgekommen waren, trugen denselben Charakter der Vertheidigung alter, geschlechtlich-nationaler Unabhängigkeit gegen fremde Eroberer. Diese altherkömmliche Freiheit, die an der Wurzel einer bis dahin ungetrübten Nationalität haftet, war aber bei den lombardischen Gemeinden keineswegs vorhanden: die Geschichte hat die aus

allen Nationen zusammengesetzte, alles alten Herkommens entäußerte Bevölkerung dieser Städte als Beute jedes Eroberers schmachvoll erliegen sehen; in vollster Ohnmacht ein Jahrtausend hindurch, lebte in diesen Städten keine Nation, d. h. kein seines ältesten Ursprunges sich irgend wie bewußtes Geschlecht, mehr: in ihnen wohnten nur Menschen, die das Bedürfniß des Lebens und die Versicherung ungestörter Thätigkeit durch gegenseitigen Schutz zu allmählich immer deutlicherer Entwickelung des Prinzipes der Gesellschaft und seiner Verwirklichung durch die Gemeinde hinführte.

Dieses neue Prinzip, aller geschlechtlichen Überlieferung und Historie bar, rein aus sich und für sich selber bestehend, verdankt in der Geschichte seinen Ursprung der Bevölkerung der lombardischen Städte, die an ihm, so unvollständig sie es auch zu verstehen und zu einem wirklich dauernd beglückenden Zustande durchzuführen vermochte, sich aus tiefster Schwäche zur Bethätigung höchster Kraft entwickelte; — und soll sein Eintritt in die Geschichte als der Funke gelten, der aus dem Steine springt, so ist Friedrich der Stahl, der ihn aus dem Steine schlug.

Friedrich, der Vertreter des letzten geschlechtlichen Urvölkerkönigthumes, entschlug im mächtigsten Walten seiner unablenkbaren Naturbestimmung dem Steine der Menschheit den Funken, vor dessen Glanze er erbleichen sollte. Der Pabst schleuderte seinen Bann, der Welfe Heinrich verließ seinen König in der höchsten Noth, — das Schwert der lombardischen Gemeindebrüder aber schlug den kaiserlichen Kriegshelden mit der furchtbaren Niederlage bei Lignano.

## Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den „heiligen Gral".

Der Weltbeherrscher erkannte, woher ihm die tiefste Wunde geschlagen worden war, und wer es sei, der seinem Weltplane das entscheidende: Halt! zurief. Es war der Geist des freien, vom persönlich-geschlechtlichen Naturboden abgelösten Menschenthumes, der ihm in diesem Lombardenbunde entgegengetreten war. Schnell beseitigte er die beiden älteren Feinde: dem Oberpriester reichte er die Hand, — vernichtend stürzte er sich auf den selbstsüchtigen Welfen, und so von Neuem auf der Spitze der Kraft und unbestrittenen Macht angelangt, — sprach er die Lombarden frei, und schloß mit ihnen einen dauernden Frieden.

In Mainz versammelte er sein ganzes Reich um sich; alle seine Lehensträger vom ersten bis zum letzten wollte er begrüßen: alle Geistlichen und Laien umstanden ihn, und es schickten ihm von allen Ländern die Könige ihre Gesandten mit reichen Geschenken zur Huldigung seiner kaiserlichen Macht. Palästina aber sandte ihm den Hülferuf zur Rettung des heiligen Grabes zu. — Nach Morgen hin wandte Friedrich seinen Blick: mächtig zog es ihn nach Asien, nach der Urheimath der Völker, nach der Stätte, wo Gott den Vater der Menschen erzeugte. Wundervolle Sagen vernahm er von einem herrlichen Lande tief in Asien, im fernsten Indien, — von einem urgöttlichen Priesterkönige, der dort über ein reines glückliches Volk herrsche, unsterblich durch die Pflege eines wunderthätigen Heiligthumes, von der Sage „der heilige Gral" benannt. — Sollte er dort die verlorene Gottesschau wiederfinden, die herrschsüchtige Priester jetzt in Rom nach Gutdünken deuteten? —

Der alte Held machte sich auf; mit herrlichem Kriegsgefolge zog er durch Griechenland: er konnte es erobern, — was lag ihm daran? — ihn zog es unwiderstehlich nach dem fernen Asien. Dort brach er

in stürmischer Schlacht die Macht der Sarazenen, unbestritten lag ihm das gelobte Land offen; ein Fluß war zu überschreiten; nicht mochte er warten, bis die bequeme Brücke geschlagen, ungeduldig drängte er nach Osten, — zu Roß sprang er in den Fluß: keiner sah ihn lebend wieder. —

Seitdem ging die Sage: wohl sei einst der Hüter des Grales mit dem Heiligthume in das Abendland gezogen gewesen; große Wunder habe er hier verrichtet: in den Niederlanden, dem alten Sitze der Nibelungen, sei einst ein Ritter des Grales erschienen, dann aber wieder verschwunden, da man verbotenerweise nach ihm geforscht; — jetzt sei der Gral von seinem alten Hüter wieder in das ferne Morgenland zurückgeleitet worden; — in einer Burg auf hohem Gebirge in Indien werde er nun wieder verwahrt.

In Wahrheit tritt die Sage vom heiligen Gral bedeutungsvoll genug von da an in die Welt, als das Kaiserthum seine idealere Richtung gewann, somit der Hort der Nibelungen an realem Werthe immer mehr verlor, um einem geistigeren Gehalte Raum zu geben. Das geistige Aufgehen des Hortes in den Gral ward im deutschen Bewußtsein vollbracht, und der Gral, wenigstens in der Deutung, die ihm von deutschen Dichtern zu Theil ward, muß als der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes gelten; auch er stammte aus Asien, aus der Urheimath der Menschen; Gott hatte ihn den Menschen als Inbegriff alles Heiligen zugeführt.

Vor allem wichtig ist es, daß sein Hüter Priester und König zugleich war, also ein Oberhaupt aller geistlichen Ritterschaft, wie sie sich im zwölften Jahrhundert vom Orient her ausgebildet hat. Dieses Oberhaupt war nun in Wahrheit Niemand anderes als der Kaiser, von dem alles Ritterthum ausging, und in diesem Verhältnisse schien die reale und ideale oberste Weltherrlichkeit, die Vereinigung des höchsten Königthumes und Priesterthumes, im Kaiser vollständig erreicht.

Das Streben nach dem Grale vertritt nun das Ringen nach dem Nibelungenhorte, und wie die abendländische Welt, in ihrem Inneren unbefriedigt, endlich über Rom und den Pabst hinausging, um die ächte Stätte des Heiles in Jerusalem am Grabe des Erlösers zu finden, — wie sie selbst von da unbefriedigt den geistig-sinnlichen Sehnsuchtsblick noch weiter nach Osten hineinwarf, um das Urheiligthum der Menschheit zu finden, — so war der Gral aus dem unzüchtigen Abendlande in das reine, keusche Geburtsland der Völker unnahbar zurückgewichen. —

Sehen wir nun überblicklich die uralte Nibelungensage wie einen geistigen Keim aus der ersten Naturanschauung eines ältesten Geschlechtes entwachsen, sehen wir, namentlich in der geschichtlichen Entwickelung der Sage, diesen Keim als kräftige Pflanze in immer realerem Boden gedeihen, so daß sie in Karl dem Großen ihre stämmigen Fasern tief in die wirkliche Erde zu treiben scheint, so sehen wir endlich im wibelingischen Kaiserthume Friedrich's I. diese Pflanze ihre schöne Blume dem Lichte erschließen: mit ihm welkte die Blume; in seinem Enkel Friedrich II., dem geistreichsten aller Kaiser, verbreitete sich der wundervolle Duft der sterbenden wie ein wonniger Märchenrausch durch alle Welt im Abend- und Morgenlande, bis mit dem Enkel auch dieses letzten Kaisers, dem jugendlichen Konrad, der entlaubte, abgewelkte Stamm der Pflanze mit allen ihren Wurzeln und Fasern dem Boden entrissen und vertilgt wurde.

---

## Historischer Niederschlag des realen Inhaltes des Hortes im „thatsächlichen Besitz".

Ein Todesschrei des Entsetzens ging durch alle Völker, als Konrad's Haupt in Neapel unter den Streichen dieses Karl's von Anjou fiel, der in allen seinen Zügen wohlgetroffen als das Urbild alles nachwibelingischen Königthumes gelten kann. Er stammte aus

dem ältesten der neuen Königsgeschlechter: die Capetinger waren in Frankreich bereits seit lange dem letzten französischen Karlinger gefolgt. Hugo Capet's Abkunft war wohl bekannt; Jeder wußte, was sein Geschlecht vordem gewesen, und wie er zur Königskrone gelangt war: Klugheit, Politik, und, wo es galt, Gewalt, halfen ihm und seinen Nachkommen, und ersetzten ihnen die Berechtigung, die im Glauben des Volkes ihnen abging. Diese Capetinger, in allen ihren späteren Zweigen, wurden das Vorbild des modernen König- und Fürstenthumes: in einem Glauben an seine urgeschlechtliche Herkunft konnte es keine Begründung für seine Ansprüche suchen; von jedem Fürsten wußte die Mit- und Nachwelt, durch welche bloße Verleihung, um welchen Kaufpreis, oder durch welche Gewaltthat er zur Macht gelangt, durch welche Kunst, oder durch welche Mittel, er sich in ihr zu erhalten streben mußte.

Mit dem Untergange der Wibelungen war die Menschheit von der letzten Faser losgerissen worden, mit der sie gewissermaßen an ihrer geschlechtlich-natürlichen Herkunft gehangen hatte. Der Hort der Nibelungen hatte sich in das Reich der Dichtung und der Idee verflüchtigt; nur ein erdiger Niederschlag war als Bodensatz von ihm zurückgeblieben: *der reale Besitz*.

Im Nibelungenmythus konnten wir eine ungemein scharf gezeichnete Ansicht aller der menschlichen Geschlechter, welche ihn erfunden, entwickelt und bethätigt hatten, von dem *Wesen des Besitzes, des Eigenthumes* erkennen. Mochte in der ältesten religiösen Vorstellung der Hort als die durch das Tageslicht Allen erschlossene Herrlichkeit der Erde erscheinen, so sehen wir ihn später in verdichteter Gestaltung als die machtgebende Beute des Helden, der ihn als Lohn der kühnsten und erstaunlichsten That einem überwundenen grauenhaften Gegner abgewann. Dieser Hort, dieser machtgebende Besitz wird von nun an wohl als mit erblichem Anrechte von den Nachkommen jenes göttlichen Helden begehrt, aber über alles charakteristisch ist es, daß er nie in träger Ruhe, durch bloßen Vertrag, sondern nur durch eine

ähnliche That, wie die des ersten Gewinners es war, von Neuem errungen wird. Diese um des Erbes willen stets zu erneuernde That hat aber namentlich die moralische Bedeutung der Blutrache, der Vergeltung eines Verwandtenmordes in sich: wir sehen also das Blut, die Leidenschaft, die Liebe, den Haß, kurz — sinnlich und geistig — rein menschliche Bestimmungen und Beweggründe bei dem Erwerbe des Hortes thätig, den Menschen, den rastlosen und leidenden, den durch seine That, seinen Sieg, vor allem auch — seinen Besitz dem von ihm gewußten Tode geweihten, an der Spitze aller Vorstellungen von dem Urverhältnisse des Eigenthumserwerbes. — Diesen Anschauungen, nach denen vor allem der Mensch geadelt und als der Ausgangspunkt aller Macht gedacht wurde, entsprach vollkommen die Art und Weise, wie im wirklichen Leben über den Besitz verfügt wurde Galt im frühesten Alterthume gewiß der allernatürlichste und einfachste Grundsatz, daß das Maaß des Besitzes oder Genußrechtes sich nach dem Bedürfnisse des Menschen zu richten habe, so trat bei Eroberungsvölkern und bei vorhandener Überfülle nicht weniger naturgemäß die Kraft und Thatenkühnheit der ruhmvollsten Streiter als maßgebendes Subjekt zu dem Objekt reicheren und genußbringenderen Erwerbes. In der geschichtlichen Einrichtung des Lehenwesens ersehen wir, so lange es seine ursprüngliche Reinheit bewahrte, diesen heroisch menschlichen Grundsatz noch deutlich ausgesprochen: die Verleihung eines Genusses galt für diesen einen, gegenwärtigen Menschen, der auf Grund irgend einer That, irgend eines wichtigen Dienstes, Ansprüche zu erheben hatte. Von dem Augenblicke an, wo ein Lehen erblich wurde, verlor der Mensch, seine persönliche Tüchtigkeit, sein Handeln und Thun — an Werth, und dieser ging von ihm auf den Besitz über: der erblich gewordene Besitz, nicht die Tugend der Person, gab nun den Erbfolgern ihre Bedeutung, und die hierauf sich gründende immer tiefere Entwerthung des Menschen, gegen die immer steigende Hochschätzung des Besitzes, verkörperte sich endlich in den widermenschlichsten Einrichtungen, wie denen des Majorates, aus welchen wunder-

bar verkehrter Weise der spätere Adelige allen Dünkel und Hochmuth sog, ohne zu bedenken, wie gerade dadurch, daß er seinen Werth von einem starr gewordenen Familienbesitze einzig herleitete, er den wirklichen menschlichen Adel offenbar verläugne und von sich weise.

Dieser erblich gewordene Besitz, dann überhaupt aber der Besitz, der thatsächliche Besitz — war nach dem Falle der heldenhaft menschlichen Wibelungen nun die Berechtigung für alles Bestehende und zu Gewinnende; der Besitz gab nun dem Menschen das Recht, das bisher der Mensch von sich aus auf den Besitz übergetragen. Dieser Bodensatz des verflüchtigten Nibelungenhortes war es denn auch, den die nüchternen deutschen Herren sich gewahrt hatten: mochte der Kaiser sich auf die höchste Spitze der Idee schwingen, was da unten am Boden haftete, die Herzogthümer, Pfalzen, Marken und Grafschaften, alle vom Kaiser verliehenen Ämter und Würden, verdichteten sich in den Händen der durchaus unidealisch gesinnten Lehnsträger zum Besitz, zum Eigenthum. Der Besitz war also nun das Recht, und aufrecht erhalten ward dieses dadurch, daß fortan nach immer ausgebildeterem Systeme alles Bestehende und Gültige nur von jenem hergeleitet wurde. Wer sich am Besitze betheiligt hatte, und wer sich ihn zu erwerben wußte, galt, aber erst von da ab, als die natürliche Stütze der öffentlichen Macht. Diese mußte aber auch geheiligt werden: was die herrlichsten Kaiser mit gutem Treu und Glauben als ideale Berechtigung für ihren Weltherrscherdrang in Anspruch genommen hatten, wandten diese praktischen Herren nun auch auf ihren Besitz an; die alte, urgöttliche Berechtigung sprach jeder ehemalige kaiserliche Beamte für sich an; der Gottesausspruch ward aus Justinian's römischem Rechte erklärt und zum verdutzten Staunen der, dem Besitze leibeigen gewordenen Menschheit, in lateinische Gerichtsbücher gefaßt. Die herkömmlich immer noch bestellten Kaiser, deren Würde man sogleich nach dem Untergange der Wibelungen bereits an den meist zahlenden ersten besten Geldbesitzer verschachert hatte, wußten nach ihrer Erwählung nichts eifriger zu thun, als sich einen ansehn-

lichen Hausbesitz „von Gottes Gnaden" zu „erwerben", wie man von nun an dieses gewaltsame Aneignen oder Abfeilschen der Länder nannte: die Weltherrschaft überließ man, verständiger geworden, getrost dem lieben Gott, der sich gegen die wirklich herrschende, eigennützigste und verworfenste Gemeinheit der Söhne des heiligen römischen Reiches bei weitem humaner und nachsichtiger benahm, als die alten heidnischen Nibelungenrecken, die sie bei vorkommenden Unverschämtheiten mitunter ganz kurz und bündig von Hof und Lehen gejagt hatten. —

Das „arme Volk" sang, las und druckte mit der Zeit nun die Nibelungenlieder, sein einziges ihm verbliebenes Erbtheil vom Horte: nie hörte der Glaube an diesen auf; nur wußte man, daß er nicht mehr in der Welt sei, — denn in einen alten Götterberg war er wieder versenkt, in einen Berg wie der, aus dem ihn Siegfried einst den Nibelungen abgewonnen. Aber in den Berg hatte ihn der große Kaiser selbst zurückgeführt, um ihn für bessere Zeiten zu bewahren. Dort, im Kyffhäuser, sitzt er nun, der alte „Rothbart" Friedrich; um ihn die Schätze der Nibelungen, zur Seite ihm das scharfe Schwert, das einst den grimmigen Drachen erschlug.

# Der Nibelungen-Mythus.

Als Entwurf zu einem Drama.

(1848.)

Dem Schooße der Nacht und des Todes entkeimte ein Geschlecht, welches in Nibelheim (Nebelheim), d. i. in unterirdischen düsteren Klüften und Höhlen wohnt: sie heißen Nibelungen; in unsteter, rastloser Regsamkeit durchwühlen sie (gleich Würmern im todten Körper) die Eingeweide der Erde; sie glühen, läutern und schmieden die harten Metalle. Des klaren edlen Rheingoldes bemächtigte sich Alberich, entführte es den Tiefen der Wässer und schmiedete daraus mit großer, listiger Kunst einen Ring, der ihm die oberste Gewalt über sein ganzes Geschlecht, die Nibelungen, verschaffte: so wurde er ihr Herr, zwang sie, für ihn fortan allein zu arbeiten, und sammelte den unermeßlichen Nibelungenhort, dessen wichtigstes Kleinod der Tarnhelm, durch den jede Gestalt angenommen werden konnte, und den zu schmieden Alberich seinen eigenen Bruder, Reigin (Mime=Eugel), gezwungen hatte. So ausgerüstet strebte Alberich nach der Herrschaft über die Welt und Alles in ihr Enthaltene.

Das Geschlecht der Riesen, der trotzigen, gewaltigen, urgeschaffenen, wird in seinem wilden Behagen gestört: ihre ungeheure Kraft, ihr schlichter Mutterwitz reicht gegen Alberich's herrschsüchtige Verschlagenheit nicht mehr aus: sie sehen mit Sorge die Nibelungen wunderbare

Waffen schmieden, die in den Händen menschlicher Helden einst den Riesen den Untergang bereiten sollen. — Diesen Zwiespalt benutzte das zur Allherrschaft erwachsende Geschlecht der Götter. Wotan verträgt mit den Riesen, den Göttern die Burg zu bauen, von der aus sie sicher die Welt zu ordnen und zu beherrschen vermögen; nach vollendetem Bau fordern die Riesen als Lohn den Nibelungenhort. Der höchsten Klugheit der Götter gelingt es, Alberich zu fangen; er muß ihnen sein Leben mit dem Horte lösen; den einzigen Ring will er behalten: — die Götter, wohl wissend, daß in ihm das Geheimniß der Macht Alberich's beruhe, entreißen ihm auch den Ring: da verflucht er ihn; er soll das Verderben Aller sein, die ihn besitzen. Wotan stellt den Hort den Riesen zu, den Ring will er behalten, damit seine Allherrschaft zu sichern: die Riesen ertrotzen ihn, und Wotan weicht auf den Rath der drei Schicksalsfrauen (Nornen), die ihn vor dem Untergange der Götter selbst warnen.

Nun lassen die Riesen den Hort und den Ring auf der Gnita- (Neid-) Haide von einem ungeheuren Wurme hüten. Durch den Ring bleiben die Nibelungen mit Alberich zugleich in Knechtschaft. Aber die Riesen verstehen nicht, ihre Macht zu nützen; ihrem plumpen Sinne genügt es, die Nibelungen gebunden zu haben. So liegt der Wurm seit uralten Zeiten in träger Furchtbarkeit über dem Hort: vor dem Glanz des neuen Göttergeschlechtes verbleicht und erstarrt machtlos das Riesengeschlecht, elend und tückisch schmachten die Nibelungen in fruchtloser Regsamkeit fort. Alberich brütet ohne Rast über die Wiedererlangung des Ringes.

In hoher Thätigkeit ordneten nun die Götter die Welt, banden die Elemente durch weise Gesetze, und widmeten sich der sorgsamsten Pflege des Menschengeschlechtes. Ihre Kraft steht über Allem. Doch der Friede, durch den sie zur Herrschaft gelangten, gründet sich nicht auf Versöhnung: er ist durch Gewalt und List vollbracht. Die Absicht ihrer höheren Weltordnung ist sittliches Bewußtsein: das Unrecht, das sie verfolgen, haftet aber an ihnen selber. Aus den Tiefen Nibelheims

grollt ihnen das Bewußtsein ihrer Schuld entgegen: denn die Knechtschaft der Nibelungen ist nicht zerbrochen; die Herrschaft ist nur Alberich geraubt, und zwar nicht für einen höheren Zweck, sondern unter dem Bauche des müßigen Wurmes liegt nutzlos die Seele, die Freiheit der Nibelungen begraben: Alberich hat somit in seinen Vorwürfen gegen die Götter Recht. Wotan selbst kann aber das Unrecht nicht tilgen, ohne ein neues Unrecht zu begehen: nur ein, von den Göttern selbst unabhängiger, freier Wille, der alle Schuld auf sich selbst zu laden und zu büßen im Stande ist, kann den Zauber lösen, und in dem Menschen ersehen die Götter die Fähigkeit zu solchem freien Willen. In den Menschen suchen sie also ihre Göttlichkeit überzutragen, um seine Kraft so hoch zu heben, daß er, zum Bewußtsein dieser Kraft gelangend, des göttlichen Schutzes selbst sich entschlägt, um nach eigenem freien Willen zu thun, was sein Sinn ihm eingiebt. Zu dieser hohen Bestimmung, Tilger ihrer eigenen Schuld zu sein, erziehen nun die Götter den Menschen, und ihre Absicht würde erreicht sein, wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten, nämlich in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins ihres unmittelbaren Einflusses sich selbst begeben müßten. Mächtige menschliche Geschlechter, von göttlichem Samen befruchtet, blühen nun bereits: in Streit und Kampf stählen sie ihre Kraft; Wotan's Wunschmädchen schirmen sie als Schildjungfrauen, als Walküren geleiten sie die im Kampf Gefallenen nach Walhalla, wo die Helden in Wotan's Genossenschaft ein herrliches Leben unter Kampfspielen fortsetzen. Immer ist aber der rechte Held noch nicht geboren, in dem die selbstständige Kraft zum vollen Bewußtsein gelangen soll, so daß er fähig sei, aus freiem Willen die Todesbüßung vor den Augen, seine kühnste That sein eigen zu nennen. Im Geschlecht der Wälsungen soll endlich dieser Held geboren werden: eine unfruchtbar gebliebene Ehe dieses Geschlechtes befruchtete Wotan durch einen Apfel Holda's, den er das Ehepaar genießen ließ: ein Zwillingspaar, Siegmund und Sieglinde (Bruder und Schwester) entspringen der Ehe. Siegmund nimmt ein Weib, Sieglinde vermählt sich einem

Manne (Hunding); ihre beiden Ehen bleiben aber unfruchtbar: um einen ächten Wälsung zu erzeugen, begatten sich nun Bruder und Schwester selbst. Hunding, Sieglinde's Gemahl, erfährt das Verbrechen, verstößt sein Weib und überfällt Siegmund mit Streit. Brünnhild, die Walküre, schützt Siegmund gegen Wotan's Geheiß, welcher dem Verbrechen zur Sühne ihm den Untergang beschieden hat; schon zückt unter Brünnhild's Schild Siegmund zu dem tödtlichen Streiche auf Hunding das Schwert, welches Wotan ihm einst selbst geschenkt, als der Gott den Streich mit seinem Speer auffängt, woran das Schwert in zwei Stücken zerbricht. Siegmund fällt. Brünnhild wird von Wotan für ihren Ungehorsam gestraft: er verstößt sie aus der Schaar der Walküren, und bannt sie auf einen Felsen, wo sie, die göttliche Jungfrau, dem Manne vermählt werden soll, der dort sie findet und aus dem Schlafe erweckt, in den Wotan sie versenkt; sie erfleht sich als Gnade, Wotan möge den Felsen mit Schrecken des Feuers umgeben, damit sie sicher sei, daß sie nur der kühnste Held gewinnen können würde. — Die verstoßene Siegelinde gebiert in der Wildniß nach langer Schwangerschaft Siegfried (der durch Sieg Friede bringen soll): Reigin (Mime), Alberich's Bruder, ist, als Sieglinde in den Wehen schrie, aus Klüften zu ihr getreten, und hat ihr geholfen: nach der Geburt stirbt sie, nachdem sie Reigin ihr Schicksal gemeldet, und den Knaben diesem übergeben hat. Reigin erzieht Siegfried, lehrt ihn schmieden, meldet ihm den Tod seines Vaters, und verschafft ihm die beiden Stücken von dessen zerschlagenem Schwerte, aus welchen Siegfried unter Mime's Anleitung das Schwert (Balmung) schmiedet. Nun reizt Mime den Jüngling zur Erlegung des Wurmes, wodurch er sich ihm dankbar erzeigen soll. Siegfried begehrt zuvor den Mord seines Vaters zu rächen: er zieht aus, überfällt und tödtet Hunding: hiernach erst erfüllt er Mime's Wunsch, bekämpft und erschlägt den Riesenwurm. Als er seine vom Blute des Wurmes erhitzten Finger zur Kühlung in den Mund führt, kostet er unwillkürlich von dem Blute und versteht dadurch plötzlich die Sprache der Wald-

vögel, welche um ihn herum singen. Sie preisen Siegfried's ungeheure That, verweisen ihn auf den Nibelungenhort in des Wurmes Höhle, und warnen ihn vor Mime, der ihn nur verwendet habe, um zu dem Horte zu gelangen, und der nun nach seinem Leben trachte, um den Hort für sich allein zu behalten. Siegfried erschlägt hierauf Mime, und nimmt von dem Horte den Ring und die Tarnkappe: er vernimmt die Vögel wieder, welche ihm rathen, das herrlichste Weib, Brünnhild, zu gewinnen. Siegfried zieht nun aus, erreicht die Felsenburg Brünnhilde's, dringt durch das umlodernde Feuer, erweckt Brünnhild; sie erkennt freudig Siegfried, den herrlichsten Helden vom Wälsungenstamme, und ergiebt sich ihm: er vermählt sich ihr durch den Ring Alberich's, den er an ihren Finger steckt. Als es ihn forttreibt, zu neuen Thaten auszuziehen, theilt sie ihm ihr geheimes Wissen in hohen Lehren mit, warnt ihn vor den Gefahren des Truges und der Untreue: sie schwören sich Eide und Siegfried zieht fort.

Ein zweiter, auch von Göttern entsprossener Heldenstamm ist der der Gibichungen am Rhein: dort blühen jetzt Gunther und Gudrun, seine Schwester. Gunther's Mutter, Grimhild, ward einst von Alberich überwältigt, und sie gebar von ihm einen unehelichen Sohn, Hagen. Wie die Wünsche und Hoffnungen der Götter auf Siegfried beruhen, setzt Alberich seine Hoffnung der Wiedergewinnung des Ringes auf den von ihm erzeugten Helden Hagen. Hagen ist bleichfarbig, ernst und düster; frühzeitig sind seine Züge verhärtet; er erscheint älter als er ist. Alberich hat ihm in seiner Kindheit bereits geheimes Wissen und Kenntniß des väterlichen Schicksales beigebracht, und ihn gereizt, nach dem Ringe zu streben: er ist stark und gewaltig; dennoch erschien er Alberich nicht mächtig genug, den Riesenwurm zu tödten. Da Alberich machtlos geworden, konnte er seinem Bruder Mime nicht wehren, als dieser durch Siegfried den Hort zu erlangen suchte: Hagen soll nun aber Siegfried's Verderben herbeiführen, um diesem in seinem Untergange den Ring abzugewinnen. Gegen Gunther und Gudrun ist Hagen verschlossen, — sie fürchten ihn, aber schätzen

seine Klugheit und Erfahrung: das Geheimniß einer wunderbaren Herkunft Hagen's, und daß er nicht sein ächter Bruder, ist Gunther bekannt: er schilt ihn einmal einen Albensohn.

Gunther ist von Hagen darüber belehrt, daß Brünnhild das begehrenswertheste Weib sei, und zu dem Verlangen nach ihrem Besitze von ihm angereizt, als Siegfried zu den Gibichungen an den Rhein kommt. Gudrun, durch das Lob, welches Hagen Siegfried spendet, in Liebe zu diesem entbrannt, reicht auf Hagen's Rath Siegfried zum Willkommen einen Trank, durch Hagen's Kunst bereitet und von der Wirksamkeit, daß er Siegfried seiner Erlebnisse mit Brünnhild und seiner Vermählung mit ihr vergessen macht. Siegfried begehrt Gudrun zum Weibe: Gunther sagt sie ihm zu, unter der Bedingung daß er ihm zu Brünnhild verhelfe. Siegfried geht darauf ein: sie schließen Blutbrüderschaft und schwören sich Eide, von denen Hagen sich ausschließt. — Siegfried und Gunther begeben sich auf die Fahrt und gelangen zu Brünnhild's Felsenburg: Gunther bleibt im Schiffe zurück; Siegfried benutzt zum ersten und einzigen Male seine Macht als Herr der Nibelungen, indem er den Tarnhelm aufsetzt, und durch ihn sich Gunther's Gestalt und Aussehen verschafft; so dringt er durch die Flammen zu Brünnhild. Diese, durch Siegfried bereits des Magdthumes beraubt, hat auch ihre übermenschliche Kraft eingebüßt, alles Wissen hat sie an Siegfried — der es nicht nützt — vergeben —; sie ist ohnmächtig wie ein gewöhnliches Weib, und vermag dem neuen, kühnen Werber nur fruchtlosen Widerstand zu bieten; er entreißt ihr den Ring — durch den sie nun Gunther vermählt sein soll —, und zwingt sie in den Saal, wo er die Nacht neben ihr schläft, zu ihrer Verwunderung jedoch sein Schwert zwischen sie Beide legt. Am Morgen bringt er sie zum Schiffe, wo er seine Stelle zu ihrer Seite unvermerkt von dem wahren Gunther einnehmen läßt, und durch die Kraft des Tarnhelmes sich schnell an den Rhein zur Gibichenburg versetzt. Gunther erreicht mit Brünnhild, welche ihm in düsterem Schweigen folgt, auf dem Rheine die Heimath: Siegfried, an Gudrun's Seite, und

Hagen empfangen die Ankommenden. — Brünnhild ist entsetzt, da sie Siegfried als Gudrun's Gemahl erblickt: seine kalte, freundliche Gelassenheit ihr gegenüber macht sie staunen; da er sie an Gunther zurückweist, erkennt sie den Ring an seinem Finger: sie ahnt den Betrug, der ihr gespielt, und fordert den Ring, der nicht ihm gehöre, sondern den Gunther von ihr empfangen: er verweigert ihn. Sie fordert Gunther auf, den Ring von Siegfried zu begehren: Gunther ist verwirrt und zögert. Brünnhild: so empfing Siegfried den Ring von ihr? Siegfried, der den Ring erkannt, „von keinem Weib empfing ich ihn; den hat meine Kraft dem Riesenwurm abgewonnen; durch ihn bin ich der Nibelungen Herr, und Keinem trete ich seine Macht ab". Hagen tritt dazwischen und frägt Brünnhild, ob sie genau den Ring kenne? Sei es ihr Ring, so habe ihn Siegfried durch Trug gewonnen, und er könne nur Gunther, ihrem Gemahle, gehören. Brünnhild schreit laut auf über den Betrug, der ihr gespielt; der fürchterlichste Rachedurst erfüllt sie gegen Siegfried. Sie ruft Gunther zu, daß er von Siegfried betrogen: „nicht dir — diesem Manne bin ich vermählt, er gewann meine Gunst". — Siegfried schilt sie ehrvergessen: seiner Blutbrüderschaft sei er treu gewesen, — sein Schwert habe er zwischen Brünnhild und sich gelegt: — er fordert sie auf, dieß zu bezeugen. — Absichtlich und nur auf sein Verderben bedacht will sie Siegfried nicht verstehen: er lüge und berufe sich schlecht auf sein Schwert Balmung, das sie ruhig an der Wand hängen gesehen, als er in Liebe bei ihr lag. — Die Männer und Gudrun bestürmen Siegfried, die Anklage von sich abzuweisen, wenn er es vermöge. Siegfried schwört feierliche Eide zur Bekräftigung seiner Aussage. Brünnhild schilt ihn meineidig: so viele Eide, ihr und Gunther, habe er geschworen, die er gebrochen: nun schwöre er auch einen Meineid, um eine Lüge zu bekräftigen. Alles ist in höchster Aufregung. Siegfried ruft Gunther zu, seinem Weibe zu wehren, die schamlos ihre und ihres Gatten Ehre verlästere: er entfernt sich mit Gudrun in den Saal. — Gunther, in tiefster Scham und furchtbarer Verstimmung,

hat sich mit verhülltem Gesicht abseits niedergesetzt: an Brünnhild, dem schrecklichsten inneren Sturme preisgegeben, tritt Hagen heran. Er bietet sich ihr zum Rächer ihrer Ehre an: sie verlacht ihn als ohnmächtig, Siegfried zu bewältigen: ein Blick aus seinem strahlenden Auge, das selbst durch jene trügerische Gestalt zu ihr geleuchtet, vermöge Hagen's Muth zu brechen. Hagen: wohl kenne er Siegfried's furchtbare Stärke, drum solle sie ihm sagen, wie er zu bewältigen wäre? Sie, die Siegfried gefeit und durch geheimen Segen ihn gegen Wunden gewaffnet hat, räth nun Hagen, ihn im Rücken zu treffen; denn da sie wußte, daß der Held nie dem Feinde den Rücken bieten würde, habe sie an diesem den Segen gespart. — Gunther muß den Mordplan kennen. Sie rufen ihn auf, seine Ehre zu rächen: Brünnhild bedeckt ihn mit den Vorwürfen der Feigheit und des Betruges; Gunther erkennt seine Schuld, und die Nothwendigkeit, durch Siegfried's Tod seine Schande zu enden. Er erschrickt, sich des Bruches der Blutbrüderschaft schuldig zu machen. Brünnhild höhnt ihn mit bitterem Schmerz: was sei an ihr nicht Alles verbrochen worden? Hagen reizt Gunther durch die Aussicht auf die Erlangung des Ringes der Nibelungen, den Siegfried wohl nur im Tode werde fahren lassen. Gunther willigt ein; Hagen räth eine Jagd auf morgen, dabei solle Siegfried überfallen, und vielleicht Gudrun selbst sein Mord verheimlicht werden; um sie war Gunther besorgt: Brünnhilde's Rachelust schärft sich in der Eifersucht auf Gudrun. So wird von den Dreien Siegfried's Mord beschlossen. — Siegfried erscheint mit Gudrun festlich geschmückt in der Halle, lädt zum Opfer und zur Hochzeitsfeier ein. Heuchlerisch gehorchen die Verschworenen: Siegfried und Gudrun freuen sich des anscheinend wiedergekehrten Friedens.

Am folgenden Morgen geräth Siegfried in der Verfolgung eines Wildes in die Einsamkeit einer Felsenschlucht am Rhein. Drei Meerfrauen tauchen aus der Fluth auf: sie sind weissagende Töchter der Wassertiefe, der einst von Alberich das klare Rheingold entrissen, um aus ihm den mächtigen, verhängnißvollen Ring zu schmieden: der Fluch und die Macht dieses Ringes würde vernichtet sein, wenn er dem

Wasser zurückgegeben und somit in das ursprüngliche reine Element wieder aufgelöst würde. Die Frauen trachten nach dem Ringe und begehren ihn von Siegfried, der ihn verweigert. (Er hat schuldlos die Schuld der Götter übernommen, ihr Unrecht büßt er an sich durch seinen Trotz, seine Selbstständigkeit.) Sie verkünden ihm Unheil und den Fluch, der an dem Ringe haftet: er soll ihn in die Fluth werfen, sonst müsse er heute noch sterben. Siegfried: „ihr listigen Frauen sollt mich nicht um meine Macht betrügen: den Fluch und euer Drohen achte ich nicht eines Haares werth. Wozu mein Muth mich treibt, das ist mir Urgesetz, und was ich nach meinem Sinne thue, das ist mir so bestimmt: nennt ihr dieß Fluch oder Segen, ich gehorche ihm und strebe nicht wider meine Kraft.“ Die Frauen: „willst du die Götter übertreffen?“ Siegfried: „Zeigtet ihr mir die Möglichkeit, die Götter zu bewältigen, so müßte ich nach meinem Muthe sie bekämpfen. Drei weisere Frauen, als ihr seid, kenne ich; die wissen, wo die Götter einst in banger Sorge streiten werden. Zu der Götter Frommen ist es, wenn sie sorgen, daß ich dann mit ihnen kämpfe. Drum lache ich eurem Drohen: der Ring bleibt mein, und so werfe ich das Leben hinter mich.“ (Er hebt eine Erdscholle auf, und wirft sie über sein Haupt hinter sich.) — Die Frauen verspotten nun Siegfried, der sich so stark und weise wähne, als er blind und unfrei sei. „Eide hat er gebrochen und weiß es nicht: ein Gut, höher und werther als der Ring, hat er verloren, und weiß es nicht: Runen und Zauber sind ihm gelehrt, und er hat sie vergessen. Lebe wohl, Siegfried! Ein stolzes Weib kennen wir; die wird den Ring noch heute erwerben, wenn du erschlagen bist: zu ihr! Sie giebt uns besseres Gehör.“ — Siegfried sieht ihnen lachend nach, wie sie singend davon ziehen. Er ruft: „wär' ich nicht Gudrun treu, eine von euch hätte ich mir gebändigt!“ Er vernimmt die näher kommenden Jagdgenossen und stößt in sein Horn: die Jäger, — Gunther und Hagen an ihrer Spitze, — versammeln sich um Siegfried. Das Jagdmahl wird eingenommen: Siegfried, in ausgelassener

Heiterkeit, verspottet sich über sein unbelohntes Jagen: nur Wasserwild habe sich ihm geboten, auf dessen Jagd er leider nicht gerüstet gewesen, sonst würde er seinen Genossen drei wilde Wasservögel gebracht haben, die ihm geweissagt, er würde heute noch sterben. Hagen nimmt beim Trinken die scherzhafte Weise auf: ob er denn wirklich der Vögel Gesang und Sprache verstehe? — Gunther ist trüb und schweigsam. Siegfried will ihn aufheitern und erzählt in Liedern von seiner Jugend: sein Abenteuer mit Mime, die Erlegung des Wurmes, und wie er dazugekommen, die Vögel zu verstehen. In der folgerecht geleiteten Erinnerung kommt ihm auch der Zuruf der Vögel bei, Brünnhilde aufzusuchen, die ihm beschieden sei; wie er dann zu dem flammenden Felsen gezogen und Brünnhild erweckt habe. Die Erinnerung dämmert immer heller in ihm auf. Zwei Raben fliegen jäh über sein Haupt dahin. Hagen unterbricht Siegfried: „was sagen dir diese Raben?" Siegfried fährt heftig auf. Hagen: „ich verstand sie, sie eilen, dich Wotan anzumelden". Er stößt seinen Speer in Siegfried's Rücken. Gunther, durch Siegfried's Erzählung auf den richtigen Zusammenhang der unbegreiflichen Vorgänge mit Brünnhilde gerathend, und plötzlich daraus Siegfried's Unschuld erkennend, war, Siegfried zu retten, Hagen in den Arm gefallen, ohne jedoch den Stoß aufhalten zu können. Siegfried erhebt seinen Schild, um Hagen damit zu zerschmettern, ihn verläßt die Kraft und krachend stürzt er zusammen. Hagen hat sich abgewandt, Gunther und die Mannen umstehen in theilnahmsvoller Erschütterung Siegfried, welcher seine Augen noch einmal leuchtend aufschlägt: „Brünnhild! Brünnhild! Du strahlendes Wotanskind! Wie seh' ich hell und leuchtend dich mir nah'n! Mit heilig ernstem Lächeln sattelst du dein Roß, das thautriefend durch die Lüfte schreitet: zu mir richtest du den Lauf, hier giebt es Wal zu küren! Mich Glücklichen, den du zum Gatten korst, mich leite nun nach Walhall, daß ich zu aller Helden Ehre Allvaters Meth mag trinken, den du, strahlende Wunschmaid, mir reichest! Brünnhild! Brünnhild! Sei gegrüßt!" Er stirbt. Die Mannen erheben die Leiche auf den

Schild, und geleiten sie, Gunther voran, feierlich über die Felsenhöhe von dannen.

In der Halle der Gibichungen, deren Vorplatz im Hintergrunde auf das Rheinufer ausgeht, wird die Leiche niedergesetzt: Hagen hat mit grellem Rufe Gudrun herausgerufen, — ein wilder Eber habe ihren Gatten zerfleischt. — Gudrun stürzt voll Entsetzen über Siegfried's Leiche hin: sie klagt die Brüder des Mordes an; Gunther weist auf Hagen: er sei der wilde Eber, der Mörder Siegfried's. Hagen: „nun denn, habe ich ihn erlegt, an den kein Anderer sich wohl wagte, so ist, was sein ist, auch meine gute Beute. Der Ring ist mein!" Gunther tritt ihm entgegen: „Schamloser Albensohn, mein ist der Ring, denn von Brünnhilden war er mir bestimmt: Ihr hörtet es Alle!" — Hagen und Gunther streiten: Gunther fällt. Hagen will der Leiche den Ring entziehen, sie hebt drohend die Hand empor; Hagen weicht entsetzt zurück; Gudrun schreit in Jammer laut auf; — da tritt Brünnhild feierlich dazwischen: „Schweigt euren Jammer, eure eitle Wuth! Hier steht sein Weib, das ihr Alle verriethet! Nun fordre ich mein Recht, denn was geschehen sollte, ist geschehen!" — Gudrun: „Ach, Unheilvolle! Du warst es, die uns Verderben brachte". Brünnhild: „Armselige, schweig'! Du warst nur seine Buhlerin: sein Gemahl bin ich, der er Eide geschworen, noch eh' er je dich sah". Gudrun: „Weh' mir! Verfluchter Hagen, was rietheſt du mir mit dem Trank, durch den ich ihr den Gatten stahl: denn nun weiß ich, daß er Brünnhild nur durch den Trank vergaß". Brünnhild: „O, er war rein! Nie wurden Eide treuer gehalten, als durch ihn. So hat ihn Hagen nun nicht erschlagen, nein, für Wotan zeichnete er ihn, zu dem ich ihn nun geleiten soll. Jetzt hab' auch ich gebüßt; rein und frei bin ich: denn Er, der Herrliche nur, hatte mich gezwungen." Sie läßt am Ufer Scheithaufen errichten, Siegfried's Leiche zu verbrennen: kein Roß, kein Knecht soll mit ihm geopfert werden, sie allein will zu seiner Ehre ihren Leib den Göttern darbringen. Zuvor nimmt sie ihr Erbe in Besitz; der Tarnhelm soll mit verbrennen: den

Ring aber steckt sie selbst an. „Du übermüthiger Held, wie hieltest du mich gebannt! All mein Wissen verrieth ich dir, dem Sterblichen, und mußte so meiner Weisheit verlustig sein; du nütztest es nicht, auf dich allein nur verließest du dich: nun du es frei geben mußtest durch den Tod, kommt mir mein Wissen wieder, und dieses Ringes Runen erkenne ich. Des Urgesetzes Runen kenn' ich nun auch, der Nornen alten Spruch! Hört denn, ihr herrlichen Götter, euer Unrecht ist getilgt: dankt ihm, dem Helden, der eure Schuld auf sich nahm. Er gab es nun in meine Hand, das Werk zu vollenden: gelöset sei der Nibelungen Knechtschaft, der Ring soll sie nicht mehr binden. Nicht soll ihn Alberich empfangen; der soll nicht mehr euch knechten; dafür sei er aber selbst auch frei wie ihr. Denn diesen Ring stelle ich euch zu, weise Schwestern der Wassertiefe; die Gluth, die mich verbrennt, soll das böse Kleinod reinigen; ihr löset es auf und bewahret es harmlos, das Rheingold, das euch geraubt, um Knechtschaft und Unheil daraus zu schmieden. Nur Einer herrsche, Allvater, herrlicher, du! Daß ewig deine Macht sei, führ' ich dir diesen zu: empfange ihn wohl, er ist dess' werth!" — Unter feierlichen Gesängen schreitet Brünnhild auf den Scheithaufen zu Siegfried's Leiche. Gudrun ist über den erschlagenen Gunther, in tiefen Schmerz aufgelöst, hingebeugt im Vordergrunde. Die Flammen sind über Brünnhild und Siegfried zusammengeschlagen: — plötzlich leuchtet es im hellsten Glanze auf: über einem düstern Wolkensaume erhebt sich der Glanz, in welchem Brünnhild, im Waffenschmuck zu Roß, als Walküre Siegfried an der Hand von dannen geleitet. Zugleich schwellen die Uferwellen des Rheines bis an den Eingang der Halle an: die drei Wasserfrauen entführen auf ihnen den Ring und den Helm. Hagen stürzt wie wahnsinnig auf sie zu, das Kleinod ihnen zu entreißen, — die Frauen erfassen ihn und ziehen ihn mit sich in die Tiefe hinab.

# Siegfried's Tod.

# Personen.

Siegfried.
Gunther.
Hagen.
Alberich.

Brünnhilde.
Gudrune.
Drei Nornen.
Drei Wasserfrauen.

Walküren.

Am Rhein.

# Vorspiel.

(Nach sehr kurzer musikalischer Vorbereitung wird der Vorhang aufgezogen. Die Bühne stellt den Gipfel eines Felsenberges dar: links der Eingang eines natürlichen Steingemaches. Der Saum der Höhe ist nach dem Hintergrunde zu ganz frei: rechts hohe Tannen. — Helle Sternennacht.)

Die drei Nornen

(hohe Frauengestalten in dunklen, faltigen Gewändern, spannen ein goldenes Seil aus. Die Erste [Älteste] knüpft das Seil, zur äußersten Seite rechts, an einer Tanne fest. Die Zweite [Jüngere] windet es links um einen Stein. Die Dritte [Jüngste] hält das Ende in der Mitte des Hintergrundes).

Die erste Norn.

In Osten wob ich.

Die Zweite.

In Westen wand ich.

Die Dritte.

Nach Norden werf' ich.

(zur Zweiten)

Was wandest du im Westen?

Die Zweite

(zur Ersten).

Was wobest du im Osten?

Die Erste

(während sie das Seil von der Tanne löst).

Rheingold raubte Alberich,
schmiedete einen Ring,
band durch ihn seine Brüder.

Die Zweite

(das Seil von dem Steine loswindend).

Knechte die Nibelungen,
Knecht auch Alberich,
da ihm der Ring geraubt.

Die Dritte

(das Ende des Seiles nach dem äußersten Hintergrunde zuwerfend).

Frei die Schwarzalben,
frei auch Alberich:
Rheingold ruh' in der Tiefe!

Sie wirft das Seil der Zweiten, diese es wieder der Ersten zu, welche es von Neuem wieder an die Tanne knüpft.)

Die Erste.

In Osten wob ich.

Die Zweite

(die das Seil wieder um den Stein gewunden).

In Westen wand ich.

Die Dritte

(das Ende wieder emporhaltend).

Nach Norden werf' ich. —
Was wandest du im Westen?

Die Zweite.

Was webest du im Osten?

Die Erste

(das Seil wieder lösend).

Der Götter Burg bauten Riesen,
begehrten drohend zum Dank den Ring:
Ihn entrissen die Götter dem Nibelung.

Die Zweite

(das Seil wieder loswindend).

Sorgen seh' ich die Götter,
es grollt in Banden die Tiefe:
Freie nur geben Frieden.

Die Dritte

(das Ende wieder werfend).

Freudig trotzet ein Froher,
frei für die Götter zu streiten:
durch Sieg bringt Friede ein Held.

(Sie verfahren mit dem Seil genau wieder wie zuvor.)

Die Erste.

In Osten wob ich.

Die Zweite.

In Westen wand ich.

Die Dritte.

Nach Norden werf' ich. —
Was wandest du im Westen?

Die Zweite.

Was wobest du im Osten?

Die Erste.

Einen Wurm zeugten die Riesen,
des Ringes würgenden Hüter.
Siegfried hat ihn erschlagen.

Die Zweite.

Brünnhild gewann der Held,
brach der Walküre Schlaf:
liebend lehrt sie ihm Runen.

Die Dritte.

Der Runen nicht achtend, untreu auf Erden,
treu doch auf ewig, trügt er die Edle:
doch seine That taugt sie zu deuten,
frei zu vollenden, was froh er begann.
(Sie werfen sich das Seil wieder zu.)
Windest du noch im Westen?

Die Zweite.

Webest du noch im Osten?
(Morgendämmerung bricht an.)

Die Erste.

Meinem Brunnen nahet sich Wotan.

Die Zweite.

Sein Auge neigt sich zum Quell.

Die Dritte.

Weise Antwort laßt ihm werden!

Die drei Nornen zusammen
(während sie das Seil vollständig aufwinden).

Schließet das Seil, wahret es wohl!
Was wir spannen, bindet die Welt.

(Sie umfassen sich und entschweben dem Felsen. — Der Tag bricht an. — Siegfried und Brünnhilde treten aus dem Steingemach. Siegfried ist in vollen Waffen; Brünnhilde führt ein Roß am Zaume.)

Brünnhilde.

Zu neuen Thaten, theurer Helde,
wie liebt' ich dich — ließ' ich dich nicht?
Ein einzig Sorgen macht mich säumen,
daß dir zu wenig mein Werth gewann.
Was Götter mich wiesen, gab ich dir,
heiliger Runen reichen Hort;
doch meiner Stärke magdlichen Stamm
nahm mir der Held, dem ich nun mich neige:
des Wissens bar, doch des Wunsches voll,
an Liebe reich, doch ledig der Kraft —
mög'st du die Arme nicht verachten,
die dir nur gönnen, nicht geben mehr kann.

Siegfried.

Mehr gabst du Wunderfrau,
als ich zu wahren weiß:
nicht zürne, wenn dein Lehren
mich unbelehret ließ!
Ein Wissen doch wahr' ich wohl:
daß mir Brünnhilde lebt;
eine Lehre lernt' ich leicht:
Brünnhilde's zu gedenken.

Brünnhilde.

Willst du mir Minne schenken,
gedenke deiner nur,
gedenke deiner Thaten!
Gedenke des wilden Feuers,
das furchtlos du durchschrittest,
da den Felsen es rings umbrann.

Siegfried.

Brünnhilde zu gewinnen!

Brünnhilde.

Gedenk' der beschildeten Frau,
die in tiefem Schlafe du fandest,
der den festen Helm du erbrachst.

Siegfried.

Brünnhilde zu erwecken!

Brünnhilde.

Gedenk' der Eide — die uns einen,
gedenk' der Treue — die wir tragen,
gedenk' der Liebe — der wir leben:
Brünnhilde's dann vergißt du nicht.

Siegfried.

Den Ring ich dir nun reiche
zum Tausche deiner Runen:
was der Thaten je ich schuf,
dess' Tugend schließet er ein.
Ich erschlug einen wilden Wurm,
der grimmig lang ihn bewacht:
nun wahre du seine Kraft
als Weihegruß meiner Treu'.

Brünnhilde.

Ihn geiz' ich als einziges Gut, —
drum nimm nun auch Grane, mein Roß!
Ging sein Lauf mit mir einst kühn durch die Lüfte, —
mit mir verlor er die hehre Art;
über Wolken hin auf blitzenden Wettern
die alten Wege nicht führt er mehr.
Dir, Helde, soll er nun gehorchen:
nie ritt ein Recke edleres Roß!
Du hüt' ihn wohl, er hört dein Wort:
o bring' ihm oft Brünnhilde's Gruß!

Siegfried.

Durch deine Tugend allein
soll so ich Thaten noch wirken!
Meine Kämpfe kieseſt du,
meine Siege kehren zu dir!
Auf deines Rosses Rücken,
in deines Schildes Schirm —
nicht Siegfried bin ich mehr,
bin nur Brünnhilde's Arm!

Brünnhilde.

O, wär' Brünnhild deine Seele!

Siegfried.

Durch sie entbrennt mir der Muth.

Brünnhilde.

So wärst du Siegfried und Brünnhild?

Siegfried.

Wohin ich geh' ziehen Beide.

Brünnhilde.

So verödet mein Felsensaal?

Siegfried.

Vereint faßt er uns Zwei.

Brünnhilde.

O heil'ge Götter! Hehre Geschlechter!
Weidet eur' Aug' an dem weihvollen Paar!
Getrennt — wer mag es scheiden!
Geschieden — trennt es sich nicht!
Heil dir, Siegfried! Glanz der Welt!
Heil! Heil! Wonne der Götter!

Siegfried.

Heil dir, Brünnhild! Strahlender Stern!
Heil! Heil! Sonne der Helden!

Beide.

Heil! Heil!

(Siegfried leitet das Roß den Felsen hinab, Brünnhilde blickt ihm entzückt lange nach. Aus der Tiefe hört man dann Siegfried's Horn munter ertönen. — Der Vorhang fällt.)

---

(Das Orchester nimmt die Weise des Hornes auf und führt sie in einem kräftigen Satze durch. — Darauf beginnt sogleich der erste Akt.)

# Erſter Akt.

(Die Halle der Gibichungen am Rhein: ſie iſt nach dem Hintergrunde zu ganz offen; dieſen nimmt ein freier Uferraum bis zum Fluſſe hin ein: felſige Anhöhen umgränzen den Raum.)

## Erſte Scene.

(Gunther und Gudrune auf dem Hochſitze; davor ein Tiſch mit Trinkgeräth, an welchem Hagen ſitzt.)

Gunther.

Nun ſag', Hagen, unfroher Helde!
Sitze ich ſtark am Rhein
zu der Gibichungen Ruhm?

Hagen.

Dich ächten Gibichung acht' ich zu neiden:
Frau Grimhild lehrt' es mich ſchon,
die beide uns gebar.

Gunther.

Dich neide ich — nicht neide mich du!

Erbte ich Erſtlingsmacht,
Weisheit ward dir allein.
Halbbrüder Zwiſt nie zähmte ſich beſſer:
Deinem Rath nur zoll' ich Lob,
frag' ich dich nach meinem Ruhm.

Hagen.

So ſchelt' ich den Rath, da ſchlecht noch dein Ruhm,
denn hohe Güter weiß ich,
die der Gibichung nicht gewann.

Gunther.

Verſchwiegſt du ſie, ſo ſchelte auch ich.

Hagen.

In ſommerlicher Stärke
ſeh' ich den Gibichsſtamm,
dich, Gunther, unbeweibt,
dich, Gudrun, ohne Mann.

Gunther.

Wen räthſt du nun zu frei'n,
daß unſerm Ruhm es fromme?

Hagen.

Ein Weib weiß ich — das hehrſte der Welt:
auf Felſen hoch ihr Sitz,
ein Feuer umbrennt den Saal;
nur wer durch das Feuer bricht,
darf Brünnhilde's Freier ſein.

Gunther.

Vermag das mein Muth zu beſteh'n?

Hagen.

Einem Stärkern noch ist's nur bestimmt.

Gunther.

Wer ist der streitlichste Mann?

Hagen.

Siegfried, der Wälsungen Sproß:
der ist der stärkste Held.
Von Wotan stammte Wälse,
von dem ein Zwillingspaar —
Siegmund und Siegelind:
den ächtesten Wälsung sie zeugten,
seines Vaters leibliche Schwester
gebar ihn im wilden Forst:
der dort so herrlich erwuchs,
den wünsch' ich Gudrunen zum Mann.

Gudrune.

Welche That schuf er so hehr,
daß als herrlichster Held er gepriesen?

Hagen.

Auf Neidhaide den Niblungenhort
bewachte ein Riesenwurm;
Siegfried schloß ihm den freislichen Schlund,
erschlug ihn mit siegendem Schwert.
Solch' ungeheurer That
ertagte des Helden Ruhm.

Gunther.

Von der Niblungen Hort vernahm ich;
er hütet den reichsten Schatz?

Hagen.

Wer wohl ihn zu nützen weiß,
dem neigte sich wahrlich die Welt.

Gunther.

Und Siegfried hat ihn erkämpft?

Hagen.

Knecht sind die Niblungen ihm.

Gunther.

Und Brünnhild gewänne nur Er?

Hagen.

Sie möchte kein Andrer besteh'n.

Gunther
(sich unwillig erhebend).

Nun zeigst du böse Art!
Was ich nicht zwingen soll,
das lässest du mich verlangen.

Hagen.

Gewänne sie Siegfried für dich,
wär' dann Brünnhild weniger dein?

Gunther
(bewegt in der Halle hin und her schreitend).

Was zwänge den frohen Mann
für mich die Maid zu frei'n?

Hagen.

Ihn zwänge bald deine Bitte,
bänd' ihn Gudrune zuvor.

Gudrune.

Du Spötter, böser Hagen!
Wie sollt' ich Siegfried binden?
Ist er der herrlichste Held,
der Erde holdeste Frauen
friedeten längst ihn schon!

Hagen.

Gedenk' des Trankes im Schrein,
vertrau' mir, der ihn gewann:
den Helden, den du verlangst,
bindet er liebend an dich.
Träte nun Siegfried ein, —
genöss' er des würzigen Trankes, —
daß vor dir ein Weib er ersah,
daß je einem Weib er genaht, —
vergessen müßt' er das ganz. —
Nun redet: wie dünkt euch Hagen's Rath?

Gunther

(der wieder an den Tisch getreten und, auf ihn gelehnt, aufmerksam zugehört hat).

Gepriesen sei Grimhilde,
die uns den Bruder gab!

Gudrune.

Möcht' ich Siegfried je ersehn!

Gunther.

Wie suchten wir ihn auf?

Hagen.

Jagt er auf Thaten wonnig umher,
zum engen Tann wird ihm die Welt:

wohl stürmt er in Jagens Lust
auch zu Gibich's Strand an den Rhein.

Gunther.

Willkommen hieß' ich ihn gern.

(Siegfried's Horn läßt sich von ferne vernehmen. — Sie lauschen.)

Gunther.

Vom Rhein her tönt das Horn.

Hagen

(ist dem Ufer zu gegangen, späht nach dem Flusse und ruft zurück).

In einem Nachen Held und Roß!
Der bläst so munter das Horn. —
Ein selt'ner Schlag wie von müß'ger Hand
treibt jach den Nachen gegen den Strom:
so mühloser Kraft in des Ruders Wucht
rühmt sich nur der, der den Wurm erschlug.
Siegfried ist's, — sicher kein Andrer!

Gunther.

Jagt er vorbei?

Hagen

(durch die hohlen Hände nach dem Flusse zurufend).

Hoiho! Wohin, du heit'rer Helde?

Siegfried's Stimme

(aus der Ferne vom Flusse her schallend).

Zu Gibich's starkem Sohne.

Hagen.

In seine Halle entbiet' ich dich.
Hierher! Hier lege an! —
Heil Siegfried, theurer Held!

## Zweite Scene.

Siegfried (legt an).

(Gunther ist zu Hagen an das Ufer getreten. — Gudrune erblickt Siegfried vom Hochsitze aus, heftet eine Zeitlang in freudiger Überraschung die Blicke auf ihn, und, als die Männer dann näher zur Halle schreiten, entfernt sie sich, in sichtbarer Verwirrung, links durch eine Thüre in ihr Gemach.)

Siegfried

(hat sein Roß an das Land geführt und lehnt jetzt ruhig an ihm).

Wer ist Gibich's Sohn?

Gunther.

Gunther, ich — den du suchst.

Siegfried.

Dich hört' ich rühmen weit am Rhein:
nun ficht mit mir — oder sei mein Freund!

Gunther.

Laß den Kampf, sei willkommen!

Siegfried.

Wo berg' ich das Roß?

Hagen.

Ich biet' ihm Rast.

Siegfried.

Du riefst mich Siegfried, — sahst du mich schon?

Hagen.

Ich kannte dich nur an deiner Kraft.

Siegfried.

Wohl hüte mir Grane! Du hieltest nie
von edlerer Zucht am Zaume ein Roß.

(Hagen führt das Roß rechts hinter die Halle ab und kehrt bald darauf wieder zurück.)

(Gunther schreitet mit Siegfried in die Halle vor.)

Gunther.

Begrüße froh, o Held,
die Halle meines Vaters:
wohin du schreitest,
was du siehst, —
das achte nun dein Eigen.
Dein ist mein Erbe,
Land und Leute, —
hilf, Wotan, meinem Eide! —
mich selbst geb' ich zum Mann.

Siegfried.

Nicht Land noch Leute biet' ich,
noch Vaters Haus und Hof:
sein einzig Erbe,
Rächer's Recht —
das zehrt' ich allein schon auf.
Nur Waffen hab' ich
— selbst gewonnen —
hilf, Wotan, meinem Eide! —
die biet' ich mit mir zum Bund.

Hagen
(hinter ihnen stehend).

Doch des Niblungenhortes
nennt die Märe dich Herrn?

Siegfried.

Des Schatzes vergaß ich fast, —
so schätz' ich sein müß'ges Gut!
In einer Höhle ließ ich's liegen,
wo ein Wurm einst es bewacht.

Hagen.

Und nichts entnahmst du ihm?

Siegfried
(auf ein metallenes Gewirk deutend, das er am Gürtel trägt).

Dieß Gewirk, unkund seiner Kraft.

Hagen.

Die Tarnkappe kenn' ich,
der Niblungen kunstreiches Werk;
sie taugt, bedeckt sie dein Haupt,
dir zu tauschen jede Gestalt;
verlangst du an fernsten Ort,
sie entführt flugs dich dahin. —
Sonst nichts entnahmst du dem Hort?

Siegfried.

Einen Ring.

Hagen.

Den hütest du wohl?

Siegfried.

Ihn hütet ein hehres Weib.

Hagen
(für sich).

Brünnhild!

Gunther.

Nicht, Siegfried, sollst du mir tauschen!
Tand gäb' ich für dein Geschmeid',
nähmst all' mein Gut du dafür:
ohn' Entgelt dien' ich dir gern.

(Hagen ist zu Gudrune's Thür gegangen und öffnet sie jetzt. Gudrune tritt heraus; sie trägt ein gefülltes Trinkhorn und naht damit Siegfried.)

Gudrune.

Willkommen, Gast, in Gibich's Halle!
Seine Tochter reicht dir den Trank.

Siegfried

(neigt sich ihr freundlich und ergreift das Horn; er hält es gedankenvoll vor sich hin und sagt leise).

Vergäß' ich alles was du gabst,
von einer Lehre lass' ich nie:
den ersten Trunk zu treuer Minne,
Brünnhilde, trink' ich dir!

(Er trinkt und reicht das Horn Gudrunen zurück, welche, in großer Verschämtheit, verwirrt ihr Auge vor ihm niederschlägt.)

Siegfried

(den Blick in Theilnahme auf sie heftend).

Was senkst du so den Blick?

Gudrune

(schlägt erröthend das Auge zu ihm auf).

Siegfried.

Gunther, wie heißt deine Schwester?

Gunther.

Gudrune.

Siegfried.

Wohl gute Runen
läßt mich ihr Auge lesen.
(Er faßt sie sanft bei ihrer Hand.)
Deinem Bruder bot ich mich zum Manne, —
der Stolze schlug mich aus:
Trügst du, wie er, mir Übermuth,
böt' ich mich dir zum Bund?

Gudrune

(neigt demüthig das Haupt, und mit einer Gebärde, als sei sie nicht seiner werth, verläßt sie wankenden Schrittes wieder die Halle).

Siegfried

(blickt ihr wie festgezaubert nach, von Hagen und Gunther aufmerksam beobachtet; — dann, ohne sich zu wenden, fragt er).

Hast du, Gunther, ein Weib?

Gunther.

Nicht freit' ich noch, und einer Frau
soll ich mich schwerlich freuen:
auf Eine setzt' ich den Sinn,
die kaum ich erringen soll.

Siegfried

(lebhaft sich zu ihm wendend).

Was sollte versagt dir sein,
steht meine Stärke dir bei?

Gunther.

Auf Felsen hoch ihr Sitz,

ein Feuer umbrennt den Saal:
nur, wer durch das Feuer bricht,
darf Brünnhilde's Freier sein.

Siegfried.

Nicht fürchte ihr Feuer,
ich freie sie für dich.
Denn dein Mann bin ich,
und mein Muth ist dein,
erwerb' ich Gudrun zum Weib.

Gunther.

Gudrune gönn' ich dir gern.

Siegfried.

Brünnhilde bringe ich dir.

Gunther.

Wie willst du sie täuschen?

Siegfried.

Durch des Tarnhelms Trug
tausch' ich mir deine Gestalt.

Gunther.

So stelle Eide zum Schwur

Siegfried.

Blutbrüderschaft schließe der Eid'

(Hagen füllt ein Trinkhorn mit frischem Wein. Siegfried und Gunther ritzen sich mit ihren Schwertern die Arme und halten diese eine kurze Weile über das Trinkhorn.)

Siegfried und Gunther.

Wotan, weihe den Trank,
Treue zu trinken dem Freund!
Waltender, wahre den Eid
heilig einiger Brüder! —
Dem Blut entblühe der Bund,
dem gebrochen — Rächer du seist! —
Bricht ihn ein Bruder,
trügend den Treuen,
treffe dein Zorn
zehrend den Zagen,
fliege dein Fluch
dem Fliehenden nach,
schleud're dem Schlund
Hellja's ihn hin!
Wotan, weihe den Trank!
Waltender, wahre den Eid!

(Sie trinken nach einander, jeder zur Hälfte; dann zerschlägt Hagen, welcher während des Schwures bei Seite gelehnt, das Horn; Siegfried und Gunther reichen sich die Hände.)

Siegfried
(zu Hagen).

Was nahmst du am Eid nicht Theil?

Hagen.

Mein Blut verdürb' euch den Trank;
nicht fließt mir's ächt und edel wie euch,
störrisch und kalt stockt's in mir,
nicht will's die Wangen mir röthen:
drum bleib' ich fern vom feurigen Bund.

Gunther.

Laß den unfrohen Mann!

Siegfried.

Frisch auf die Fahrt! Dort liegt mein Schiff,
schnell bringt es zu Brünnhild's Felsen;
eine Nacht am Ufer harrst du mein,
die Frau dann führ' ich dir zu.

Gunther.

Rastest du nicht zuvor?

Siegfried.

Um die Rückkehr ist's mir jach.

(Er geht zum Ufer.)

Gunther.

Nun, Hagen, bewache die Halle!

(Er folgt Siegfried.)

(Gudrune erscheint an der Thüre ihres Gemaches.)

Gudrune.

Wohin eilen die Schnellen?

Hagen.

Zu Schiff, Brünnhild zu freien.

Gudrune.

Siegfried?

Hagen.

Sieh', wie's ihn treibt
zum Weib dich zu erwerben.

(Er setzt sich mit Speer und Schild vor der Halle nieder. Siegfried und Gunther fahren ab.)

Gudrune.

Siegfried — mein!

(Sie geht lebhaft erregt in ihr Gemach zurück)

(Ein Teppich schlägt vor der Scene zusammen und verschließt die Bühne. — Nachdem der Schauplatz verwandelt ist, wird der Teppich gänzlich aufgezogen.)

## Dritte Scene.

(Die Felsenhöhe wie im Vorspiele. — Brünnhilde sitzt am Eingange des Steingemaches, in tiefes Sinnen versunken. Von rechts her vernimmt man, anfangs wie aus weiter Ferne, dann allmählich immer näher kommend, Gesang der Walküren. Nach dem ersten Rufe der Walküren fährt Brünnhilde auf und lauscht aufmerksam.)

Die Walküren.

Brünnhild! Brünnhild! Verlor'ne Schwester! —
Verloschen das Feuer um den Felsensaal!
Wer hat es bewältigt! Wer hat dich erweckt?

Brünnhilde.

Euch grüß' ich, ferne Schwestern!
Forscht ihr nach der Verlor'nen?
Wohl ist erloschen das Feuer,
seit er es bewältigt, der mich erweckt:
Siegfried, der herrliche Held.

Die Walküren.

Brünnhild! Brünnhild! Nun bist du sein Weib!
Das Roß nicht wirst du mehr reiten,
nicht mehr dich schwingen zur Schlacht.

Brünnhilde.

So zürnte es Wotan der Unverzagten,
die Siegfried's Vater schützte im Kampf

gegen des Gottes Geheiß:
denn friedlos war er auf Frikka's Wort,
weil Ehe er brach, um den ächtesten Sohn
mit der eig'nen Schwester zu zeugen.

Die Walküren.

Brünnhild! Brünnhild! Verlor'ne Schwester!
Wer lehrte dich trotzen dem Lenker der Schlacht?

Brünnhilde.

Die leuchtenden Wälsungen lehrt' er mich immer
zu schützen in drängender Schlacht;
nicht wollt' ich für Siegmund weichen:
beschildet von mir schon zückt' er das Schwert
auf Hunding, der Schwester Gemahl;
doch an Wotan's Speer zersprang die Waffe,
die der Gott einst selbst ihm gegeben: —
hin sank er im Streit, — bestraft ward ich.

Die Walküren.

Brünnhild! Brünnhild!
Nun ward'st du geschieden aus der Wunschmädchen Schaar,
auf den Felsen gebannt, in Schlaf versenkt,
bestimmt dem Manne zum Weib,
der am Weg dich fänd' und erweckt'!

Brünnhilde.

Daß der Muthigste nur mich gewänne,
gewährte mir Wotan den Wunsch,
daß wildes Feuer den Felsen umbrenne:
nur Siegfried wußt' ich, würd' es durchschreiten.

Die Walküren

(immer näher kommend, während die Bühne sich immer mehr verfinstert).

Brünnhild! Brünnhild! Verlor'ne Schwester!
Gab'st du nun hin deine hehre Kraft?

Brünnhilde.

Ich weihte sie Siegfried, der mich gewann.

Die Walküren.

Gab'st du nun hin dein heiliges Wissen,
die Runen, die Wotan dich lehrte?

Brünnhilde.

Ich lehrte sie Siegfried, den ich liebe.

Die Walküren.

Dein Roß, das treu über Wolken dich trug?

Brünnhilde.

Das zäumt nun Siegfried, da in Streit er zog.

Die Walküren
(immer näher).

Brünnhild! Brünnhild! Verlor'ne Schwester!
Jeder Tage kann dich nun zwingen,
dem Feigsten bist du zur Beute! —
O brennte das Feuer neu um den Felsen,
vor Schande die schwache Genossin zu schützen!
Wotan! Waltender! Wende die Schmach!

(Finstere Gewitterwolken ziehen immer dichter am Himmel auf und senken sich auf den Saum der Felsenhöhe.)

Brünnhilde.

So weilet, ihr Schwestern! Weilet, ihr Lieben!
Wie stürmt mir das Herz euch Starke zu seh'n!
O weilet! O laßt die Verlor'ne nicht!

Die Walküren

(in nächster Nähe, während von daher, wo sie kommen, ein blendender Glanz durch die schwarzen Wolken bricht).

Nach Süden wir ziehen, Siege zu zeugen,
kämpfenden Heeren zu kiesen das Loos,
für Helden zu fechten, Helden zu fällen,
nach Walhall zu führen erschlagene Sieger!

(Die Walküren, acht an der Zahl, ziehen in strahlender Waffenrüstung und auf weißen Rossen reitend, in dem Glanze über dem schwarzen Wolkensaum mit stürmischem Geräusch vorüber. — Am Saume der Felsenhöhe bricht ringsum ein dichtes Feuer aus.)

Brünnhilde

(in heiliger Ergriffenheit).

Wotan! Wotan!
Zorngnädiger Gott!
Den herrlichsten Helden zu lieben
lehrte dein Strafen mich:
der traulich in Walhall
das Trinkhorn oft du entnahmst,
sie willst du der Schmach nicht weih'n.
Des Feuers heiliger Bote
entbietet mir froh deine Huld:
der Kraft und des Wissens ledig,
deines Grußes leb' ich noch werth!
Es brennt das Feuer um Brünnhilde's Fels!
Dank Wotan! Waltender Gott!

(Siegfried's Hornruf läßt sich aus der Tiefe vernehmen: Brünnhilde lauscht, — ihre Züge verklären sich in höchster Freude.)

Siegfried! Siegfried ist nah'!
Seinen Gruß sendet er her! —
Verglimme, machtlose Gluth!
Ich steh' in stärk'rem Schutz!

(Sie eilt freudig dem Hintergrunde zu.)

## Vierte Scene.

(Siegfried, den Tarnhelm auf dem Haupte, der ihm zur Hälfte das Gesicht deckt und nur die Augen frei läßt, erscheint in Gunther's Gestalt, indem er aus dem Feuer heraus auf einen emporragenden Felsstein springt. — Das Feuer brennt sogleich matter und erlischt bald ganz.)

Brünnhilde

(voll Entsetzen zurückweichend).

Verrath! Verrath! Wer drang zu mir?

(Sie flieht bis in den Vordergrund und heftet von da aus in sprachlosem Erstaunen ihren Blick auf Siegfried.)

Siegfried

(im Hintergrunde auf dem Steine verweilend, betrachtet sie lange auf seinen Schild gelehnt: dann redet er sie mit verstellter [tieferer] Stimme langsam und feierlich an).

Bist du Brünnhild, die muthige Maid,
die weithin die Helden schreckt
durch ihr trotziges Herz?
Zitternd weichst du mir fern,
fliehst dem Hündlein gleich,
das des Herren Züchtigung fürchtet?
Der freisliche Zauber zehrenden Feuers
war dir wahrlich Gewinn,
denn er schützte das schwächste Weib!

Brünnhilde

(dumpf vor sich hin).

Das schwächste Weib!

Siegfried.

Brannte der Muth dir nur,
so lange das Feuer brannte?
Sieh', es verlischt, und der Waffen ledig
zwing' ich dich Weib durch dein zages Herz.

Brünnhilde
(zitternd).

Wer ist der Mann, der das vermochte,
was dem Stärksten nur bestimmt?

Siegfried
(immer noch auf dem Steine im Hintergrunde).

Der vielen Helden Einer,
die härt're Gefahr bestanden
als hier ich finde bestimmt.
Büßen sollst du mir bald,
daß durch bange Märe die Männer du schreckest,
als brächt' es Verderben, um Brünnhild zu frei'n.
Doch aller Welt will ich nun zeigen,
wie zahm daheim in der Halle ein Weib
mir züchtig spinnt und webt.

Brünnhilde.

Wer bist du?

Siegfried.

Ein Bess'rer als der,
den du zum Gatten verdienst.
Ein Gibichung bin ich,
und Gunther heißt der Held,
dem, Frau, du folgen sollst.

Brünnhilde
(in Verzweiflung ausbrechend).
Wotan, ergrimmter, grausamer Gott!
Weh', nun ersch' ich der Strafe Sinn:
Zu Hohn und Jammer jagst du mich hin!
(Sich ermannend.)
Doch hört' ich ein Horn — Siegfried's Horn?

Siegfried.
Der heit're Held hütet das Schiff,
darin du morgen mir folgest:
wohl übt er munt're Weisen.

Brünnhilde.
Siegfried? — Du lügst!

Siegfried.
Er wies mir den Weg.

Brünnhilde.
Nein! — Nein!

Siegfried
(näher tretend).
Die Nacht bricht an:
in deinem Gemach
mußt du dich mir vermählen.

Brünnhilde
(den Finger, an dem sie Siegfried's Ring trägt, drohend emporstreckend).
Bleib' fern! Fürchte dieß Zeichen!
Zur Schande zwingst du mich nicht,
so lang' der Ring mich schützt.

Siegfried.

Mannesrecht geb' er Gunther:
durch den Ring sei ihm vermählt!

Brünnhilde.

Zurück, Räuber!
Frevelnder Dieb,
erfreche nicht dich zu nahen!
Stärker wie Stahl
macht mich der Ring,
nie — raubst du ihn mir.

Siegfried.

Von dir ihn zu lösen lehrst du mich nun.

(Er dringt auf sie ein: sie ringen. Brünnhilde windet sich los und flieht. Siegfried setzt ihr nach, — sie ringen von Neuem: er faßt sie und entzieht ihrem Finger den Ring. Sie schreit laut auf und sinkt wie zerbrochen auf den Stein vor dem Gemach zusammen.)

Siegfried.

Jetzt bist du mein!
Brünnhilde, Gunther's Braut,
gönne mir nun dein Gemach!

Brünnhilde
(fast ohnmächtig).

Was könntest du wehren, elendes Weib?

(Siegfried treibt sie mit einer gebietenden Gebärde an: zitternd geht sie mit wankenden Schritten in das Gemach voran.)

Siegfried
(sein Schwert ziehend).

Nun, Balmung, bewahre du
dem Bruder meine Treu'!
(Er folgt ihr nach.)

Der Vorhang fällt.

# Zweiter Akt.

(Uferraum vor der Halle der Gibichungen: rechts der offene Eingang zur Halle, links das Rheinufer, von dem aus sich eine felsige Anhöhe quer über die Bühne nach rechts zu erhebt. — Es ist Nacht.)

## Erste Scene.

(Hagen, den Speer im Arm, den Schild zur Seite, sitzt schlafend an der Halle. Der Mond wirft plötzlich ein grelles Licht auf ihn und seine nächste Umgebung: man gewahrt Alberich, den Nibelung, vor Hagen, die Arme auf dessen Kniee gelehnt.)

Alberich.

Schläfst du, Hagen, mein Sohn? —
Du schläfst und hörst mich nicht,
den ruhlos Kummerreichen?

Hagen

(leise und ohne sich zu rühren, so daß er noch fort zu schlafen scheint).

Ich höre dich, schlimmer Albe;
was kommst du mir zu sagen?

Alberich.

Wissen sollst du,
welche Macht du hast —

biſt du ſo ſtark und muthig
wie deine Mutter dich gebar.

Hagen
(immer wie zuvor).

Gab ſie mir Muth und Stärke,
nicht doch mag ich ihr danken,
daß deiner Liſt ſie erlag:
früh alt, bleich und fahl,
haſſ' ich die Frohen,
freue mich nie.

Alberich.

Hagen, mein Sohn, nicht haſſe mich,
denn Großes geb' ich in deine Hand.
Der Ring, nach dem ich zu ringen dich lehrte,
wiſſe nun, was er verſchließt.
Dem Tod und der Nacht in Nibelheim's Tiefe
entkeimten die Nibelungen;
kunſtreiche Schmiede, raſtlos ſchaffend,
regen die Erde ſie auf.
Das Rheingold entwandt' ich der Waſſertiefe,
ſchuf aus ihm einen Ring:
durch ſeines Zaubers zwingende Kraft
zähmt' ich das fleißige Volk;
ihrem Herrn gehorchend, hieß ich ſie ſchaffen;
den eig'nen Bruder hielt ich in Banden:
den Tarnhelm mußte Mime mir ſchmieden,
durch ihn bewahrt' ich wachſam mein Reich.
Den gewalt'gen Hort häufte ich ſo,
der ſollte die Welt mir gewinnen.
Da regt' ich Sorge den Rieſen auf,
die Plumpen plagte der Neid;

den jungen Göttern boten sie Gunst,
eine Burg ihnen bauten die Dummen,
von der sie nun herrschen in sich'rer Hut:
doch den Hort bedangen die Riesen zum Dank. —
Hörst du, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Die Götter? . . .

Alberich.

Mit listiger Füssel fingen sie mich,
zur Lösung ließ ich den Hort;
einzig wahren wollt' ich den Ring,
doch ihn auch raubten sie mir:
da verflucht' ich ihn, in fernster Zeit
zu zeugen den Tod dem, der ihn trüg'.
Selbst wollte Wotan ihn wahren,
doch es trotzten die Riesen: auf der Nornen Rath
mich Wotan
vor eig'nem Verderben gewarnt.
Machtlos müht' ich mich nun,
mich band der Ring, wie die Brüder er band;
unfrei sind wir nun alle.
Rastlos uns rührend rüsten wir nichts:
sank auch der Riesen trotzige Sippe
längst vor der Götter leuchtendem Glanz,
ein träger Wurm, den als Wächter sie zeugten,
hielt doch gefesselt unsre Freiheit:
den Ring! den Ring! den Ring! —
Schläfst du, Hagen, mein Sohn?

Hagen.

Doch nun erschlug Siegfried den Wurm?

Alberich.

Mime der Falſche führte den Helden,
den Hort durch ihn zu gewinnen:
der weiſe Thor! Daß dem Wälſung er traute,
ſein Leben ließ er drum.
Götterentſproſſ'nen traut' ich nie,
ſie erbten treuloſe Art:
dich Unverzagten zeugt' ich mir ſelbſt,
du, Hagen, hältſt mir Treu'!
Doch wie ſtark du biſt,
nicht ließ ich den Wurm dich beſteh'n:
nur Siegfried mochte das wagen, —
verderben ſollſt du nun Den.
Thor auch er!
Tand dünkt ihn der Ring,
deſſen Macht er nicht erräth.
Mit Liſt und Gewalt entreiß' ihm den Ring!
Mit Liſt und Gewalt raubten die Götter ihn mir.

Hagen.

Den Ring ſollſt du haben.

Alberich.

Schwörſt du es mir?

Hagen.

Niblungenfürſt, frei ſollſt du ſein!

(Ein immer finſterer Schatten bedeckt wieder Hagen und Alberich. Vom Rheine her dämmert der Tag.)

Alberich

(wie er allmählich immer mehr dem Blicke entschwindet, wird auch seine Stimme immer unvernehmbarer).

Sei treu, Hagen, mein Sohn!
Trauter Helde, sei treu!
Sei treu! — Treu!

(Alberich ist gänzlich verschwunden. Hagen, der unverrückt in seiner Stellung verblieben', regt sich nicht und blickt starren Auges nach dem Rheine hin. — Die Sonne geht auf und spiegelt sich in der Fluth.)

## Zweite Scene.

(Siegfried tritt plötzlich dicht am Ufer hinter einem Busche hervor: er ist in seiner eigenen Gestalt, nur die Tarnkappe hat er noch auf dem Haupte; er zieht sie ab und hängt sie in den Gürtel.)

Siegfried.

Hoiho! Hagen, wachtmüder Mann!
Sieh'st du mich kommen!

Hagen

(langsam sich erhebend).

Hei! Siegfried, geschwinder Helde!
Wo brausest du her?

Siegfried.

Von Brünnhildenstein;
dort sog ich den Athem ein,
mit dem ich jetzt dich rief:
so rasch war meine Fahrt!
Langsamer folgt mir ein Paar,
zu Schiff gelangt das her.

Hagen.

So zwangst du Brünnhilde?

Siegfried.

Wacht Gudrune schon?

Hagen

(laut rufend).

Hoiho! Gudrun! Komm' heraus!
Siegfried ist da, der rasche Recke.

Siegfried

(zur Halle sich wendend).

Euch beiden meld' ich, wie ich Brünnhild band.

(Gudrune tritt ihnen unter der Halle entgegen.)

Siegfried.

Heiß' mich willkommen, Gibichskind!
Ein guter Bote bin ich dir.

Gudrune.

Freija grüße dich
zu aller Jungfrau'n Ehre!

Siegfried.

Freija, die Holde, heiß' ich dich:
Frikka laß uns nun rufen,
Wotan's heilige Gattin,
sie gönne uns gute Ehe!

Gudrune.

So folgt Brünnhild meinem Bruder?

Siegfried.

Leicht ward die Frau ihm gefreit.

Gudrune.

Sengte das Feuer ihn nicht?

Siegfried.

Ihn hätt' es nicht versehrt;
doch ich durchdrang es für ihn,
da dich ich wollt' erwerben.

Gudrune.

Und dich hatt' es verschont?

Siegfried.

Es schwand um mich und erlosch.

Gudrune.

Hielt Brünnhild dich für Gunther?

Siegfried.

Ihm glich ich auf ein Haar;
der Tarnhelm wirkte das,
wie Hagen mich es wies.

Hagen.

Dir gab ich guten Rath.

Gudrune.

So zwangst du das kühne Weib?

Siegfried.

Sie wich — Gunther's Kraft.

Gudrune.

Und vermählte sie sich dir?

Siegfried.

Ihrem Mann gehorchte Brünnhild
eine volle bräutliche Nacht.

Gudrune.

Als ihr Mann doch galteſt du?

Siegfried.

Bei Gudrun weilte Siegfried.

Gudrune.

Doch zur Seite war ihm Brünnhild?

Siegfried

(auf ſein Schwert deutend).

Zwiſchen Oſt und Weſt — der Nord:
ſo nah' — war Brünnhild ihm fern.

Gudrune.

Wie empfing ſie nun Gunther von dir?

Siegfried.

Im Frühnebel vom Felſen
folgte ſie mir hinab;
dem Strand nah' — flugs die Stelle
tauſchte Gunther mit mir;
durch des Geſchmeides Tugend
wünſcht' ich mich ſchnell hierher.
Ein ſtarker Wind nun treibt
die Trauten den Rhein herauf:
drum rüſtet nun den Empfang!

Gudrune.

Siegfried, allmächt'ger Mann!
Wie fürcht' ich mich vor dir!

Hagen
(von der Anhöhe im Hintergrunde den Rhein hinabspähend).

In der Ferne seh' ich ein Segel.

Siegfried.

So sagt dem Boten Dank!

Gudrune.

Laßt sie uns hold empfangen,
daß heiter und gern sie weile!
Du, Hagen, rufe die Mannen
zur Hochzeit an Gibich's Hof!
Ich rufe Frauen zum Fest,
der Freudigen folgen sie gern.
(Zu Siegfried, nach der Halle voranschreitend.)
Willst du nicht rasten, schlimmer Held?

Siegfried.

Dir zu helfen ruh' ich aus.
(Er folgt ihr. Beide gehen in die Halle ab.)

## Dritte Scene.

Hagen
(auf der Anhöhe stehend, stößt, der Landseite zugewandt, mit aller Kraft in ein großes Stierhorn).

Hoiho! Hoiho! Hoiho!
Ihr Gibich's Mannen, machet euch auf!
Wehe! Wehe! Waffen durch's Land!

Waffen! Waffen! Gute Waffen!
Starke Waffen! Scharf zum Streit!
Noth! Noth ist da! Noth! Wehe! Wehe!
Hoiho! Hoiho! Hoiho!

(Er bläst abermals: vom Lande her antworten aus verschiedenen Richtungen Heerhörner. Von den Höhen und aus der Ebene stürzen in heftiger Eile gewaffnete Mannen herbei.)

Die Mannen
(erst einzelne, dann mehrere).

Was tos't das Horn? Was ruft es zu Heer?
Wir kommen zur Wehr, wir kommen mit Waffen!
Mit starken Waffen, mit scharfer Wehr!
Hoiho! Hoiho! Hagen! Hagen!
Welche Noth ist da? Welcher Feind ist nah'?
Wer giebt uns Streit? Ist Gunther in Noth?

Hagen
(von der Anhöhe herab).

Rüstet euch wohl und rastet nicht!
Gunther sollt ihr empfangen,
ein Weib hat der gefreit.

Die Mannen.

Drohet ihm Noth? Drängt ihn der Feind?

Hagen.

Ein freisliches Weib führet er heim.

Die Mannen.

Ihm folgen der Magen feindliche Mannen?

Hagen.

Einsam fährt er, mit ihr allein.

Die Mannen.

So bestand er die Noth, bestand den Kampf?

Hagen.

Der Wurmtödter wehrte der Noth,
Siegfried, der Held, der schuf ihm Heil.

Die Mannen.

Was soll das Heer nun noch helfen?

Hagen.

Starke Stiere sollt ihr schlachten,
am Weihstein fließe Wotan ihr Blut!

Die Mannen.

Was dann, Hagen? Was sollen wir dann?

Hagen.

Einen Eber fällen sollt ihr für Froh,
einen stämmigen Bock stechen für Donner:
Schafe aber schlachtet für Frikka,
daß gute Ehe sie gebe!

Die Mannen

(in immer mehr ausbrechender Heiterkeit).

Schlugen wir Thiere, was schaffen wir dann?

Hagen.

Das Trinkhorn nehmt von trauten Frauen,
mit Meth und Wein wonnig gefüllt.

Die Mannen.

Tränken wir aus, was treiben wir dann?

Hagen.

Trinken so lang, bis im Rausch ihr lallt,
Alles den Göttern zu Ehren,
daß gute Ehe sie geben!

Die Mannen
(in schallendes Lachen ausbrechend).

Groß Glück und Heil lacht nun dem Rhein,
da der grimme Hagen so lustig mag sein!
Der Hagedorn sticht nun nicht mehr,
zum Hochzeitrufer ward er bestellt.

Hagen
(der immer sehr ernst geblieben).

Nun laßt das Lachen,
muthige Mannen!
Empfangt Gunther's Braut,
Brünnhild naht dort mit ihm.
(Er ist herabgestiegen.)
Hold seid der Herrin, helfet ihr treu:
traf sie ein Leid — rasch seid zur Rache!

## Vierte Scene.

(Gunther ist mit Brünnhilde im Nachen angekommen. Einige springen in das Wasser und ziehen den Kahn zum Strand; während Gunther Brünnhilde an das Land geleitet, schlagen die Mannen jauchzend an die Waffen. Hagen steht zur Seite im Hintergrunde.)

Die Mannen.

Heil! Heil! Heil! Heil!
Willkommen! Willkommen!

Heil dir, Gunther!
Heil deiner Braut!

Gunther

(Brünnhilde an der Hand führend).

Brünnhild, die herrlichste Frau,
bring' ich euch her zum Rhein;
ein edleres Weib ward nie gewonnen!
Der Gibichungen Geschlecht,
gaben die Götter ihm Gunst,
zu höchstem Ruhm rag' es nun auf!

Die Mannen

(an die Waffen schlagend).

Heil! Heil dir, Gunther!
Glücklicher Gibichung!

(Brünnhilde, bleich und mit zu Boden gesenktem Blicke, folgt Gunther, der sie an der Hand zur Halle geleitet, aus welcher jetzt Siegfried und Gudrune an der Spitze von Frauen heraustreten.)

Gunther

(mit Brünnhilde vor der Halle anhaltend).

Gegrüßt sei, theurer Helde!
Gegrüßt sei, holde Schwester!
Dich seh' ich froh zur Seite
ihm, der zur Frau dich erkor.
Zwei selige Paare seht hier prangen:
Brünnhilde und Gunther,
Gudrune und Siegfried!

Brünnhilde

(erschrickt, schlägt die Augen auf und erblickt Siegfried: sie läßt Gunther's Hand fahren, geht heftig bewegt einen Schritt auf Siegfried zu, weicht entsetzt zurück und heftet starr den Blick auf ihn. — Alle sind sehr betroffen).

Die Mannen und Frauen.

Was ist ihr?

Siegfried

(geht ruhig einige Schritte auf Brünnhilde zu).

Welche Sorge mach' ich dir, Brünnhild?

Brünnhilde

(kaum ihrer mächtig).

Siegfried . . . hier! . . . Gudrune? . . .

Siegfried.

Gunther's milde Schwester,
mir vermählt, wie Gunther du.

Brünnhilde.

Wie? . . . Gunther? . . . Du lügst! —
Mir schwindet das Licht . . .

(Sie droht umzusinken: Siegfried, ihr zunächst stehend, stützt sie.)

Brünnhilde

(matt und leise in Siegfried's Arm).

Siegfried . . . kennt mich nicht?

Siegfried.

Gunther, deinem Weib ist übel.

(Gunther tritt hinzu.)

Erwache, Frau! — Hier ist dein Gatte.

(Indem Siegfried mit dem Finger auf Gunther deutet, erblickt Brünnhilde an ihm den Ring.)

Brünnhilde

(im heftigsten Schreck).

Ha! Der Ring — an seiner Hand —!
Er — Siegfried —!

Die Mannen und Frauen.

Was ist?

Hagen

(aus dem Hintergrunde unter die Mannen tretend).

Merket wohl, was die Frau euch klagt!

Brünnhilde

(sie ermannt sich, die furchtbarste Aufregung gewaltsam zurückhaltend).

Einen Ring sah ich an deiner Hand, —
nicht dir gehört er, ihn entriß mir —
(auf Gunther deutend) dieser Mann: —
Wie mochtest von ihm den Ring du empfah'n?

Siegfried

(betrachtet aufmerksam den Ring an seiner Hand).

Den Ring empfing ich — nicht von ihm.

Brünnhilde

(zu Gunther).

Nahmst du von mir den Ring,
durch den ich dir vermählt,
so melde ihm dein Recht,
ford're zurück das Pfand!

Gunther

(in großer Verwirrung).

Den Ring? — Ich gab ihm keinen. —
Doch — kennst du ihn auch gut?

Brünnhilde.

Wo bärgest du den Ring,
den du von mir erbeutet?

Gunther

(schweigt in höchster Betroffenheit).

Brünnhilde

(wüthend auffahrend).

Ha! — Dieser war's,
der mir den Ring entriß, —
Siegfried, der trugvolle Räuber!

Siegfried

(der über den Ring in sinnendes Schweigen entrückt war).

Von keinem Weib bekam ich ihn,
noch war's ein Weib,
dem ich ihn abgewann.
Genau erkenn' ich des Kampfes Lohn,
den auf Neidhaide einst ich bestand,
als den starken Wurm ich erschlug.

Hagen

(zwischen sie tretend).

Brünnhild, kühne Frau,
kennst du genau den Ring?
Ist's der, den Gunther du gabst,

so ist er sein, —
und Siegfried gewann ihn durch Trug,
den der Treulose büßen sollt'!

Brünnhilde

(im furchtbarsten Schmerze aufschreiend).

Betrug! Betrug!
O schändlichster Betrug!
Verrath! Verrath,
wie er noch nie gerächt!

Gudrune. Die Mannen und Frauen.

Verrath! Betrug! An wem?

Brünnhilde.

Heil'ge Götter! Himmlische Lenker!
Rauntet ihr dieß in eurem Rath?
Lehrt ihr mich Leiden, wie Keiner sie litt?
Schuft ihr mir Schmach, wie nie sie geschmerzt?
Rathet nun Rache, wie nie sie gerast't!
Zündet mir Zorn, wie nie er gezähmt!
Zeiget Brünnhild, wie ihr Herz sie zerbreche —
den zu vernichten, der sie verrieth!

Gunther.

Brünnhild, Gemahlin! Mäß'ge dich!

Brünnhilde.

Weich' fern, Betrüger, selbst betrog'ner! —
Wisset denn Alle: nicht — ihm,
dem Mann dort bin ich vermählt.

Die Mannen und Frauen.

Siegfried? Gudrun's Gemahl?

Brünnhilde.

Er zwang mir Luſt und Liebe ab.

Siegfried.

Achteſt du ſo der eig'nen Ehre?
Die Zunge, die ſie läſtert,
muß ich der Lüge ſie zeih'n?
Hört ob ich Treue brach!
Blutbrüderſchaft
hab' ich und Gunther geſchworen:
Balmung, mein werthes Schwert,
wahrte der Treue Eid;
mich trennte ſeine Schärfe
von dieſem traurigen Weib!

Brünnhilde.

Du liſtiger Held, ſieh' wie du lügſt,
wie auf dein Schwert du ſchlecht dich berufſt!
Wohl kenn' ich die Schärfe, doch kenn' auch die Scheide,
darin ſo wonnig ruht' an der Wand
Balmung, der treue Freund,
als die Traute ſein Herr ſich gefreit.

Die Mannen

(in lebhafter Entrüſtung zuſammentretend).

Wie? Brach er die Treue?
Trübte er Gunther's Ehre?

Gunther.

Geschändet wär' ich, schmählich bewahrt,
gäbst du die Rede nicht ihr zurück!

Gudrune.

Treulos, Siegfried, solltest du sein?
Bezeuge, daß falsch jene dich zeiht!

Die Mannen.

Reinige dich, bist du im Recht.
Schweige die Klage, schwöre den Eid!

Siegfried.

Schweig' ich die Klage, schwör' ich den Eid, —
wer von euch wagt seine Waffe daran?

Hagen.

Meines Speeres Spitze wag' ich daran,
Wotan möge sie weih'n!

(Die Mannen schließen einen Ring um Siegfried; Hagen hält ihm die Spitze seines Speeres hin; Siegfried legt zwei Finger seiner rechten Hand darauf.)

Siegfried.

Wotan! Wotan! Wotan!
Hilf meinem heiligen Eide!
Hilf durch die wuchtende Waffe,
hilf durch des Speeres Spitze!
Wo mich Scharfes schneidet,
schneide sie mich,
wo der Tod mich trifft,
treffe sie mich:

klagte das Weib dort wahr,
brach ich dem Bruder die Treu'!

Brünnhilde

(tritt wüthend in den Ring, reißt Siegfried's Hand vom Speer, und faßt dafür mit der ihrigen die Spitze).

Höre mich, herrliche Göttin!
Hüterin heiliger Eide!
Hilf durch die wuchtende Waffe,
hilf durch des Speeres Spitze!
Weih' ihre Wucht,
daß ihn sie werfe,
segne die Schärfe,
daß ihn sie schneide:
denn brach seine Eide er all',
schwur Meineid jetzt dieser Mann!

Die Mannen

(in höchstem Aufruhr).

Hilf Donner! Tose dein Wetter,
zu schweigen die wüthende Schmach!

Siegfried.

Gunther! Wehr' deinem Weibe,
das schamlos Schande dir lügt! —
Gönnt ihr Weil' und Ruh',
der wilden Felsenfrau,
daß die freche Wuth sich lege,
die eines Unhold's List
durch bösen Zauber's Trug
wider uns aufgeregt. —

Ihr Mannen, kehret euch ab,
laßt das Weibergekeif'!
Auf, kommt für den Weihstein
weidliche Stiere zu schmücken:
folget in's Weihgeheg',
für Froh den Eber zu fangen. —

(Zu den Frauen.)

Auch ihr helfet zur Hochzeit,
folget Gudrunen, ihr Frauen!

(Er geht mit Gudrune in die Halle, die Mannen und Frauen folgen ihnen.)

## Fünfte Scene.

(Brünnhilde, Gunther und Hagen bleiben zurück. — Gunther hat sich, in tiefer Scham und furchtbarer Verstimmung, mit verhülltem Gesichte abseits niedergesetzt.)

Brünnhilde

(im Vordergrunde stehend und vor sich hin starrend).

Welches Unhold's List liegt hier verborgen?
Welches Zauber's Rath regte dieß auf?
Wo ist nun mein Wissen gegen dieß Wirrsal,
wo sind meine Runen gegen dieß Räthsel?
Ach, Jammer, Jammer! Weh'! Ach! Weh'!
All' mein Wissen wies ich ihm zu!
In seiner Macht hält er die Magd,
in seinen Banden faßt er die Beute,
die, jammernd ob ihrer Schmach,
jauchzend der Reiche verschenkt! —
Wer bietet mir nun das Schwert,
mit dem ich die Bande zerschnitt'?

Hagen

(dicht an sie herantretend).

Vertraut mir, betrog'ne Frau!
Wer dich verrieth, das räche ich.

Brünnhilde.

An wem?

Hagen.

An Siegfried, der dich betrog.

Brünnhilde.

An Siegfried? — Du? —
(Sie lacht bitter.)
Ein einz'ger Blick seines glänzenden Auges,
das selbst durch die Lügengestalt
leuchtend strahlte zu mir, —
deinen besten Muth schlüg' er zu Boden!

Hagen.

Wohl kenn' ich Siegfried's siegende Kraft,
wie schwer im Kampf er zu fällen:
drum raune mir nun klugen Rath,
wie mir der Recke wohl wich'?

Brünnhilde.

O, Undank! Schändlicher Lohn!
Nicht eine Kunst war mir bekannt,
die zum Heil nicht half seinem kühnen Leib!
Unwissend zähmt' ihn mein Zauberspiel,
das ihn vor Wunden nun gewahrt.

Hagen.

So kann keine Waffe ihm schaden?

Brünnhilde.

Im Kampfe nicht! — doch: —
Träfest du im Rücken ihn,
niemals, das wußt' ich, wich' er dem Feind,
nie reicht' er ihm fliehend den Rücken,
an ihm drum spart' ich den Segen.

Hagen.

Und dort trifft ihn mein Speer.
(Sich rasch zu Gunther wendend.)
Auf, Gunther! Edler Gibichung!
Hier steht dein starkes Weib, —
was hängst du dort in Harm?

Gunther
(auffahrend).

O Schmach! O Schande! Wehe mir,
dem jammervollsten Manne!

Hagen.

In Schande liegst du, läugn' ich das?

Brünnhilde.

O feiger Mann! Falscher Genoß!
Hinter dem Helden hehltest du dich,
Preise des Ruhms dir zu erringen.
Tief wohl sank das theure Geschlecht,
das solche Zagen erzeugt!

Gunther

(außer sich).

Betrüger ich — und betrogen!
Verräther ich — und verrathen!
Zermalmt mir das Mark,
zerbrecht mir die Brust!
Hilf, Hagen! Hilf meiner Ehr'!
Hilf deiner Mutter,
die mich auch gebar!

Hagen.

Dir hilft kein Hirn, dir hilft keine Hand:
dir hilft nur Siegfried's Tod!

Gunther.

Siegfried's — Tod!

Hagen.

Nur der sühnt deine Schmach.

Gunther

(von Grausen gepackt vor sich hin starrend).

Blutbrüderschaft schwuren wir uns!

Hagen.

Des Bundes Bruch sühne nun Blut!

Gunther.

Brach er den Bund?

Hagen.

Da er dich verrieth.

Gunther.

Verrieth er mich?

Brünnhilde.

Dich verrieth er, —
und mich verriethet ihr alle!
Wär' ich gerecht, alles Blut der Welt
büßte mir nicht eure Schuld!
Doch des Einen Tod taugt mir für Alle,
Siegfried — falle
zur Sühne für sich und euch!

Hagen

(nahe zu Gunther gewendet).

Er falle dir zum Heile!
Ungeheure Macht wird dir,
gewinnst du von ihm den Ring,
den der Tod ihm nur entreißt.

Gunther.

Brünnhilde's Ring!

Hagen.

Den Ring der Nibelungen.

Gunther.

— So wär' es Siegfried's Ende!

Hagen.

Uns Allen frommt sein Tod.

Gunther.

Doch Gudrun, ach, der ich ihn gönnte!
Straften den Gatten wir so,
wie beständen wir vor ihr?

Brünnhilde

(wild auffahrend).

Was rieth mir mein Wissen? Was wiesen mich Runen?
Im hilflosen Elend seh' ich hell:
Gudrune heißt der Zauber,
der mir den Gatten entzückt.
Angst treffe sie!

Hagen

(zu Gunther).

Muß sein Tod sie betrüben,
verhehlt sei ihr die That.
Auf munt'res Jagen laß morgen uns zieh'n:
der Edle braust uns voran, —
ein Eber bracht' ihn um.

Gunther und Brünnhilde.

So soll es sein! Siegfried falle!
Sühn' er die Schmach, die er mir schuf!
Eidtreue hat er getrogen,
mit seinem Blut büß' er die Schuld!

Hagen.

So soll es sein! Siegfried falle!
Sterb' er dahin, der strahlende Held!
Mein ist der Hort, mir muß er gehören, —
entrissen d'rum sei ihm der Ring!

## Sechste Scene.

(Siegfried und Gudrune erscheinen an der Halle. Siegfried trägt einen Eichenkranz, Gudrune einen Kranz von bunten Blumen auf dem Haupte.)

Siegfried.

Was säumst du, Gunther, hier,
lässest der Hochzeit Sorge
mir, dem Gaste, allein?
Hausrecht übt' ich für dich:
von deinen Weiden zum Weihhof hin
starke Thiere trieb ich heim;
von Frauen nahm ich frische Kränze,
lustiger Bänder bunte Zier:
daß du den Segen sprächest,
suchen wir dich nun auf.

Gunther
(mit besonnener, ruhiger Fassung).

Wem ziemte besser wohl
des Segens Spruch als dir?
Doch willst du, zeig' ich gern,
daß deiner Zucht ich weiche.
So lang' du lebest, weiß ich wohl,
daß ich dein eigen bin.

Siegfried
(ist nah' zu Gunther herangetreten).

Zähmtest du die Wilde?

Gunther.

Sie schweigt.

Siegfried.

Mich zürnt's,
daß ich sie schlecht getäuscht;

der Tarnhelm, dünkt mich fast,
hat halb mich nur gehehlt.
Doch Frauengroll friedet sich bald;
daß ich dir sie gewonnen, dankt sie mir noch.

Gunther.

Glaube, nicht bleibt — ihr Dank dir aus.

Gudrune

(die sich schüchtern, aber freundlich Brünnhilde genähert hat).

Komm, schöne Schwester,
kehre in Güte bei uns ein!
Littest durch Siegfried je du ein Leid,
ich laß es ihn büßen,
sühnt er's in Liebe nicht hold.

Brünnhilde

(mit ruhiger Kälte).

Er sühnt es bald!

(Sie weist mit der Hand Gudrune an Siegfried.)

(Man hört den Weihgesang aus dem Hofe her.)

Die Männer.

Allvater! Waltender Gott!
Allweiser! Weihlicher Hort!
Wotan! Wotan! Wende dich her!

Die Frauen.

Allmilde! Mächtige Mutter!
Allgüt'ge! Freundliche Göttin!
Frikka! Frikka! Heilige Frau!

Die Männer und Frauen
(zusammen).

Weiset die herrliche, heilige Schaar,
hieher zu horchen dem Weihgesang!

(Während des Gesanges:)

Siegfried.

Folgt dem Gesang! Du schreite voran!

Gunther
(vor Siegfried zurücktretend).

Dir, Siegfried, folge ich:
in deine Halle führst du Gunther,
denn dir dankt er sein Glück.

(Siegfried und Gudrune, Gunther und Brünnhilde gehen in die Halle. Hagen bleibt, ihnen nachblickend, allein zurück.)

Der Vorhang fällt.

# Dritter Akt.

(Wildes Wald- und Felsenthal am Rhein, welcher hinten an einem steilen Abhange vorbei fließt.)

## Erste Scene.

(Drei Wasserjungfrauen tauchen aus dem Rheine auf und schwimmen während des folgenden Gesanges in einem Kreise umher.)

Die drei Wasserjungfrauen.

Frau Sonne sendet lichte Strahlen,
Nacht liegt in der Tiefe:
einst war sie hell,
da heil und hehr
des Vaters Gold in ihr glänzte.
Rheingold,
klares Gold,
wie hell strahltest du einst,
holder Stern der Tiefe!

Frau Sonne, sende uns den Helden,
der das Gold uns wiedergäbe!
Ließ' er es uns,
dein lichtes Aug'

neideten dann wir nimmer.
Rheingold,
klares Gold,
wie froh strahltest du dann,
freier Stern der Tiefe!

(Man hört Siegfried's Horn.)

Die erste Wasserfrau.

Ich höre sein Horn.

Die Zweite.

Der Helde naht.

Die Dritte.

Laßt uns berathen!

(Sie tauchen schnell unter.)

(Siegfried erscheint auf einer Anhöhe in vollen Waffen.)

Siegfried.

Ein Albe führt mich irr',
daß ich die Fährde verlor!
He! Schelm! In welchem Berg
bargst du so schnell das Wild?

(Die Wasserfrauen tauchen wieder auf.)

Die Wasserfrauen.

Siegfried!

Die Dritte.

Was schiltst du in den Grund?

Die Zweite.

Welchem Alben bist du gram?

Die Erste.

Hat dich ein Nicker geneckt?

Zu dreien.

Sag' es, Siegfried! Sag' es uns!

Siegfried

(sie lächelnd betrachtend).

Entzücktet ihr zu euch
den zottigen Gesellen,
der mir verschwand?
Ist's euer Friedel,
euch lustigen Frauen
lass' ich ihn gern.

(Die Frauen lachen laut.)

Die Erste.

Siegfried, was giebst du uns,
wenn wir das Wild dir gönnen?

Siegfried.

Noch bin ich beutelos,
drum bittet, was ihr begehrt.

Die zweite Frau.

Ein kleines Ringlein
glänzt dir am Finger. —

Die drei zusammen.

Den gieb uns!

Siegfried.

Einen Riesenwurm
erschlug ich um den Ring:
für des schlechten Bären Tatzen
böt' ich ihn nun zum Tausch?

Die erste Frau.

Bist du so karg?

Die Zweite.

So geizig beim Kauf?

Die Dritte.

Freigiebig solltest Frauen du sein!

Siegfried.

Verzehrt' ich an euch mein Gut,
das zürnte mir wohl mein Weib.

Die erste Frau.

Sie ist wohl schlimm?

Die Zweite.

Sie schlägt dich wohl?

Die Dritte.

Ihre Hand fühlt schon der Held!
(Sie lachen.)

Siegfried.

Nun lacht nur lustig zu,
in Harm lass' ich euch doch:

denn giert ihr nach dem Ring,
euch Recken geb' ich ihn nie.

Die erste Frau.

So schön!

Die Zweite.

So stark!

Die Dritte.

So gehrenswerth

Die Drei zusammen.

Wie Schade, daß er geizig ist!

(Sie lachen und tauchen unter.)

Siegfried

(tiefer in den Grund hinabsteigend).

Was leid' ich doch das karge Lob?
lass' ich so mich schmähen? —
Kämen sie wieder zum Wasserrand,
den Ring könnten sie haben. —
He he! Ihr muntern Wasserminnen!
Kommt rasch, ich schenk' euch den Ring.

(Die Wasserfrauen tauchen wieder auf. — Sie zeigen eine ernste, feierliche Gebärde.)

Die Wasserfrauen.

Behalt' ihn, Held, und wahr' ihn wohl,
bis dir das Unheil kund,
das in dem Ring du hegst!
Froh fühlst du dich dann,
befrei'n wir dich von dem Fluch.

Siegfried

(gelassen den Ring wieder ansteckend).

Nun singet was ihr wißt!

Die drei Wasserfrauen

(einzeln und zusammen).

Siegfried! Siegfried!
Schlimmes wissen wir dir.
Zu deinem Verderben wahrst du den Ring!
Aus des Rheines Gold ist der Ring geglüht:
der ihn listig geschmiedet und schmählich verlor,
der verfluchte ihn, in fernster Zeit
zu zeugen den Tod dem, der ihn trüg'.
Wie den Wurm du fälltest, so fällst auch du,
und heute noch — so heißen wir dir's —
tauschest den Ring du uns nicht,
im tiefen Rhein ihn zu bergen:
nur seine Fluth sühnet den Fluch.

Siegfried.

Ihr listigen Frauen, lasset ab!
Traut' ich kaum eurem Schmeicheln,
euer Schrecken trügt mich nicht.

Die Wasserfrauen.

Siegfried! Siegfried! Wir weisen dich wahr!
Weich' aus! Weich' aus dem Fluche!
Ihn flochten webende Nornen
in des Urgesetzes Seil.

Siegfried.

Eurem Fluche fliehe ich nicht,
noch weich' ich der Nornen Gewebe!
Wozu mein Muth mich mahnt,
das ist mir Urgesetz, —
und was mein Sinn mir ersieht,
das ist mir so bestimmt.
Sagt denen, die euch gesandt:
dem Zagen schneidet kein Schwert,
dem Starken nur frommt seine Schärfe,—
ihm woll' es Keiner entwinden!

Die Frauen.

Weh'! Siegfried!
Wo Götter trauern, trotzest du?

Siegfried.

Dämmert der Tag auf jener Haide,
wo sorgend die Helden sie schaaren, —
entbrennt der Kampf, dem die Nornen selbst
das Ende nicht wissen zu künden:
nach meinem Muth
entscheid' ich den Sieg!
Nun sollt' ich selbst mich entmannen,
mit dem Ring verthun meinen Muth?
Faßte er nicht meines Fingers Werth,
den Reif geb' ich nicht fort:
denn das Leben — seht! — so —
werf' ich es weit von mir!

(Er hat mit den letzten Worten eine Erdscholle vom Boden aufgehoben und über sein Haupt hinter sich geworfen.)

Die Wasserfrauen.

Kommt, Schwestern! Schwindet dem Thoren!
So stark und weise wähnt' er sich,
als gebunden und blind er ist.
Eide schwur er und weiß sie nicht:
Runen weiß er und kennt sie nicht:
ein hehrstes Gut ward ihm gegönnt,
daß er's verworfen, weiß er nicht;
nur den Ring, der Tod ihm bringt,
den Reif nur will er behalten!
Leb' wohl, Siegfried!
Ein stolzes Weib
wird heute noch dich beerben:
sie giebt uns besser Gehör.
Zu ihr! Zu ihr! Zu ihr!

(Sie schwimmen singend davon.)

Siegfried

(sieht ihnen lachend nach).

Im Wasser wie am Lande
lernt' ich nun Weiberart:
wer nicht ihrem Schmeicheln traut,
den schrecken sie mit Droh'n:
wer dem nun kühnlich trotzt,
dem kommt dann ihr Keifen dran. —
Und doch, trüg' ich nicht Gudrun Treu',
der zieren Frauen eine
hätt' ich mir frisch gezähmt.

(Jagdhornrufe kommen von der Höhe näher: Siegfried antwortet lustig auf seinem Horne.)

## Zweite Scene.

(Gunther, Hagen und die Mannen kommen während des Folgenden von der Höhe herab.)

Hagen

(noch auf der Höhe).

Hoiho!

Siegfried.

Hoiho!

Die Mannen.

Hoiho!

Hagen.

Finden wir endlich, wohin du flogst?

Siegfried.

Kommt herab, hier ist frisch und kühl!

Hagen.

Hier rasten wir und rüsten das Mahl.
Laßt ruh'n die Beute und bietet die Schläuche!

(Jagdbeute wird zu Haufen gelegt, Trinkhörner und Schläuche werden hervorgeholt. Später lagert sich Alles.)

Hagen.

Der uns das Wild verscheucht,
nun sollt ihr Wunder schauen,
was Siegfried sich erjagt!

Siegfried

(lachend).

Schlimm steht's um mein Mahl!
Von eurer Beute bitt' ich für mich.

Hagen.

Dubeuteleer?

Siegfried.

Auf Waldjagd zog ich aus,
doch Wasserwild zeigte sich nur:
war ich dazu recht berathen,
drei wilde Wasservögel
hätt' ich euch gefangen,
die dort auf dem Rheine mir sangen:
erschlagen würd' ich noch heut'!

(Gunther erschrickt und blickt düster auf Hagen.)

Hagen.

Das wäre böse Jagd,
wenn den Beutelosen selbst
ein lauernd Wild erlegte!

Siegfried.

Mich dürstet!

(Er hat sich zwischen Hagen und Gunther gelagert gefüllte Trinkhörner werden ihnen gereicht.)

Hagen.

Ich hörte sagen, Siegfried,
der Vögel Sangessprache
verstündest du wohl: — so wär' das wahr?

Siegfried.

Seit lange acht' ich ihrer nicht mehr.

(Er trinkt und reicht sein Horn Gunther.)

Trink', Gunther, trink'!
Dein Bruder bringt es dir.

Gunther

(gedankenvoll und schwermüthig in das Horn blickend).

Du mischtest matt und bleich:
dein Blut allein darin!

Siegfried

(lachend).

So misch' es mit dem deinen!

(Er gießt aus Gunther's Horn in das seine, so daß es überläuft.)

Nun floß gemischt es über!
Laß' das den Göttern Labsal sein!

Gunther

(seufzend).

Du überfroher Held!

Siegfried

(leise zu Hagen).

Ihm macht Brünnhilde Müh'?

Hagen.

Verstünd' er sie so gut,
wie du der Vögel Gesang!

Siegfried.

Seit Frauen ich singen hörte,
vergaß ich ihrer ganz.

Hagen.

Doch einst vernahmst du sie?

Siegfried.

Hei, Gunther! Ungemuther Mann!
Dankst du es mir, so sing' ich die Mären
aus meinen jungen Tagen.

Gunther.

Die hör' ich gern.

Hagen.

So singe, edler Held!

(Alles lagert sich nah' um Siegfried, welcher allein aufrecht sitzt, während die Anderen tiefer gestreckt liegen.)

Siegfried.

Mime hieß ein mannlicher Zwerg,
zierlich und scharf wußt' er zu schmieden;
Sieglind, meiner lieben Mutter,
half er im wilden Walde:
den sie sterbend da gebar,
mich Starken zog er auf
mit klugem Zwergenrath.
Meines Vaters Tod that er mir kund,
gab mir die Stücken seines Schwertes,
das in letzter Schlacht er zerschlagen:
als Meister lehrte Mime mich schmieden,
des Schwertes Stücken schmolz ich ein,
und Balmung schuf ich mir neu.
Balmung hämmert' ich hart und fest,
bis kein Fehl mehr an ihm zu erspäh'n:
einen Ambos mußt' er mir spellen.
Da däuchte nun Mime tüchtig die Wehr,
daß mit ihr einen Wurm ich erschlüg',

der auf schlimmer Haide sich wand: —
„Wie lachten wohl — sagt' ich — Hunding's Söhne,
hörten sie solch' ein Lied,
daß Siegfried's Waffe mit Würmern focht,
eh' sie den Vater gerächt!"

Hagen.

Dess' wird dir nun Lob!

Die Mannen.

Lob sei dir, Siegfried!

(Sie trinken.)

Siegfried.

Da heerte Balmung, mein hartes Schwert,
die Hundinge sanken vor ihm.
Nun folgt' ich Mime, den Wurm zu fällen,
ihm wühlt' ich im riesigen Wanst: —
jetzt aber höret Wunder!
Von des Wurmes Blut mir brannten die Finger,
sie führt' ich kühlend zum Mund:
kaum netzt' ein wenig die Zunge das Naß,
was da die Vögelein sangen,
das konnt' ich flugs versteh'n;
auf Ästen sie saßen und sagten:
„Hei, Siegfried gehört nun der Niblungenhort!
O, traut' er Mime, dem Treulosen, nicht!
Ihm sollt' er den Schatz nur gewinnen,
jetzt lauert er listig am Weg;
nach dem Leben trachtet er Siegfried,
O traute Siegfried nicht Mime!"

Hagen.

Sie warnten dich gut.

Die Mannen.

Vergalteſt du Mime?

Siegfried.

Zu mir zwang ich den liſtigen Zwerg:
ihn mußte Balmung erlegen.
Nun lauſcht' ich wieder den Waldvögelein,
wie ſie luſtig ſangen und ſprachen:
„Hei, Siegfried erſchlug nun den ſchlimmen Zwerg;
o fänd' in der Höhle den Hort er jetzt!
Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger That;
doch möcht' er den Ring ſich errathen,
der macht' ihn zum Walter der Welt."

Hagen.

Ring und Tarnhelm trugſt du nun heim.

Die Mannen.

Die Vögelein hörteſt du wieder?

Hagen

(nachdem er den Saft eines Krautes in das Trinkhorn ausgedrückt).

Trink' erſt, Held, aus meinem Horn!
Ich würzte dir holden Trank,
die Erinnerung hell dir zu wecken,
daß Fernes nicht dir entfalle.

Siegfried

(nachdem er getrunken).

Und wieder lauſcht' ich den Waldvögelein,
wie ſie luſtig ſangen und ſprachen: —

„Hei, Siegfried gehört nun der Helm und der Ring;
jetzt wüßten wir ihm noch das herrlichste Weib!
Auf hohem Felsen sie schläft,
ein Feuer umbrennt ihren Saal:
durchschritt' er die Gluth, erweckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!"

(Gunther hört mit immer wachsendem Erstaunen zu.)

Hagen.

Und folgtest du der Vögelein Rath?

Siegfried.

Rasch ohne Zaudern zog ich nun aus,
bis den feurigen Felsen ich traf;
durch die Lohe schritt ich und fand zum Lohn
schlafend ein wonniges Weib
in lichter Waffen Gewand:
zur Seite ihr ruhte ein Roß,
in Schlaf versenkt wie sie.
Den Helm löst' ich der herrlichen Maid,
mein Kuß erweckte sie kühn:
o wie mich selig da umschlang
der schönen Brünnhilde Arm!

Gunther.

Was hör' ich?

(Zwei Raben fliegen aus einem Busche auf, kreisen über Siegfried und fliegen davon.)

Hagen.

Verstehst du auch dieser Raben Spruch?

(Siegfried fährt heftig auf und blickt, Hagen den Rücken wendend, den Raben nach.)

Hagen.

Sie eilen, Wotan dich zu melden!

(Er stößt seinen Speer in Siegfried's Rücken; Gunther fällt ihm, zu spät, in den Arm.)

Gunther und die Mannen.

Hagen, was thust du?

Siegfried

(schwingt mit beiden Händen seinen Schild hoch empor, Hagen damit zu zerschmettern: die Kraft verläßt ihn und krachend stürzt er über den Schild zusammen).

Hagen

(auf den zu Boden Gestreckten deutend).

Meineid rächt' ich an ihm!

(Er wendet sich ruhig zur Seite ab und verliert sich dann einsam über die Höhe, wo man ihn langsam von dannen schreiten sieht.)

(Lange Stille der tiefsten Erschütterung.)

Gunther

(beugt sich schmerzlich zu Siegfried's Seite nieder; die Mannen umstehen theilnahmvoll den Sterbenden).

(Dämmerung ist bereits mit der Erscheinung der Raben hereingebrochen.)

Siegfried

(noch einmal die Augen glanzvoll aufschlagend, mit feierlicher Stimme).

Brünnhild! Brünnhild!
Du strahlendes Wotanskind!
Hell leuchtend durch die Nacht
seh' ich dem Helden dich nah'n:
mit heilig ernstem Lächeln
rüstest du dein Roß,
das thautriefend
die Lüfte durchläuft.
Hieher den Kämpfeweiser!

Hier giebt es Wal zu küren!
Mich Glücklichen, den du zum Gatten korst,
nach Walhall weise mich nun, —
daß zu aller Helden Ehre
Allvaters Meth ich trinke,
den du, wunschliche Maid,
minnig dem Trauten reichst!
Brünnhild! Brünnhild! Sei gegrüßt!

(Er stirbt. Die Mannen erheben die Leiche auf den Schild und geleiten sie in feierlichem Zuge über die Felsenhöhe langsam von dannen. Gunther folgt der Leiche zunächst. Der Mond bricht durch die Wolken und beleuchtet auf der Höhe den Trauerzug der Mannen. — Dann steigen Nebel aus dem Rhein auf und erfüllen allmählich die ganze Bühne bis nach vorn. — Sobald sich dann die Nebel wieder zertheilen, erblickt man —

## Dritte Scene.

— die Halle der Gibichungen mit dem Uferraum, wie im ersten Akte. — Nacht. Mondschein spiegelt sich im Rheine. Gudrune tritt aus ihrem Gemache in die Halle heraus).

Gudrune.

War das sein Horn? —
(Sie lauscht.)
Nein! Noch kehrt er nicht heim. —
Schlimme Träume hab' ich geträumt! —
Wild hört' ich wiehern sein Roß, —
Lachen Brünnhilde's weckte mich auf.
— Wer war das Weib,
das ich zum Rheine schreiten sah? —
Ich fürchte Brünnhild; — ist sie daheim?
(Sie lauscht an einer Thüre rechts, und ruft dann leise.)
Brünnhild! — Brünnhild! — bist du wach?

(Sie öffnet schüchtern und blickt hinein.)

Leer das Gemach! — So war es sie,
die zum Rhein ich wandeln sah? —

(Sie erschrickt und lauscht nach der Ferne.)

Hört' ich ein Horn? — Nein, öde Alles: — —
Kehrte Siegfried nun bald heim!

(Sie wendet sich mit einigen Schritten ihrem Gemache zu: als sie Hagen's Stimme vernimmt, hält sie an und bleibt vor Furcht gefesselt eine Zeitlang unbeweglich stehen.)

Hagen's Stimme

(von außen sich nähernd).

Hoiho! Hoiho! Wacht auf! Wacht auf!
Lichte! Lichte! Helle Brände!
Jagdbeute bringen wir heim!
Hoiho! Hoiho!

(Licht und wachsender Feuerschein von außen rechts.)

Hagen

(in die Halle tretend).

Auf, Gudrune! Begrüße Siegfried!
Der starke Held, er kehret heim!

(Mannen und Frauen geleiten in großer Verwirrung mit Lichten und Feuerbränden den Zug der mit Siegfried's Leiche Heimkehrenden, unter denen Gunther.)

Gudrune

(in höchster Angst).

Was geschah, Hagen? Sein Horn hört' ich nicht!

Hagen.

Der bleiche Held, nicht bläst er's mehr, —
nicht stürmt er zum Jagen, zum Streit nicht mehr,
noch wirbt er um wonnige Frauen!

Gudrune

(mit wachsendem Entsetzen).

Was bringen die?

Hagen.

Eines wilden Eber's Beute:
Siegfried, deinen todten Mann!

Gudrune

(schreit auf und stürzt über die Leiche hin, welche in der Mitte der Halle niedergesetzt ist. — Allgemeine Erschütterung und Trauer).

Gunther

(indem er die Ohnmächtige aufzurichten sucht).

Gudrune, holde Schwester!
Hebe dein Aug', schweige mir nicht!

Gudrune

(wieder erwachend).

Siegfried! — Siegfried — erschlagen!

(Sie stößt Gunther heftig zurück.)

Fort, treuloser Bruder!
Du Mörder meines Mannes!
O Hülfe! Hülfe! Weh'! Weh'!
Siegfried haben sie erschlagen!

Gunther.

Nicht klage wider mich!
Dort klage wider Hagen!
Er ist der verfluchte Eber,
der deinen Mann zerfleischt!

Hagen.

Bist du mir gram darum?

Gunther.

Angst und Unheil greife dich immer!

Hagen

(mit furchtbarem Trotz heraustretend).

Ja denn, ich hab' ihn erschlagen,
ich, Hagen, schlug ihn zu todt:
meinem Speere war er gespart,
bei dem er Meineid sprach.
Heiliges Beuterecht
hab' ich mir nun errungen:
drum fordr' ich hier diesen Ring!

Gunther.

Zurück! Was mir verfiel,
sollst nimmer du empfah'n!

Hagen.

Ihr Mannen, richtet mein Recht!

Gunther.

Rührst du an Gudrun's Erbe,
schamloser Albensohn?

Hagen

(das Schwert ziehend).

Des Alben Erbe fordert so — sein Sohn!

(Er dringt auf Gunther ein; dieser wehrt sich: sie fechten. Die Mannen werfen sich dazwischen. Gunther fällt von einem Streiche Hagen's todt darnieder.)

Hagen.

Her den Ring!

(Er greift nach Siegfried's Hand, diese hebt sich drohend empor.)

(Allgemeines Entsetzen. Gudrune schreit laut auf.)

Die Mannen und Frauen.

Weh'! Weh'!

## Vierte Scene.

(Vom Hintergrunde her schreitet Brünnhilde fest und feierlich nach dem Vordergrunde zu.)

Brünnhilde

(noch im Hintergrunde).

Schweigt euren Jammer, eure eitle Wuth!
Hier steht sein Weib, das ihr Alle verriethet.

(Sie schreitet ruhig weiter vor.)

Kinder hör' ich greinen,
da süße Milch sie verschüttet:
nicht hört' ich würdige Klage,
wie sie des Helden werth.

Gudrune.

Brünnhilde! Unheilvolle!
Du brachtest uns diese Noth!
Die du ihm die Männer verhetztest,
weh'! daß du dem Hause genaht!

Brünnhilde.

Armselige, schweig'!
Nie warst du sein Eheweib.
Sein Gemahl bin ich, dem er Eide schwur,
eh' Siegfried je dich ersah.

Gudrune

(in heftigster Verzweiflung).

Verfluchter Hagen! Weh'! Ach weh',
daß du den Trank mir rietheſt,
der ihr den Gatten entrückt.

O Jammer! Jammer! Nun weiß ich, ach!
daß Brünnhild die Traute war,
die durch den Trank er vergaß!

(Sie wendet sich voll Scheu von Siegfried ab und beugt sich in Schmerz aufgelöst über Gunther's Leiche, in welcher Stellung sie bis an das Ende verweilt. — Langes Schweigen. — Hagen steht, auf Speer und Schild gelehnt, in finsteres, trotziges Sinnen versunken, an der äußersten Seite, derjenigen entgegengesetzt, auf welcher Gudrune über Gunther hingestreckt liegt. Brünnhilde bei Siegfried's Leiche in der Mitte.)

Brünnhilde.

O, er war rein! —
Treuer als von ihm
wurden Eide nie gewahrt:
dem Freunde treu, von der eig'nen Trauten
schied er sich durch sein Schwert. —
Hab' Dank nun, Hagen!
Wie ich dich hieß,
wo ich dich's wies,
hast du für Wotan
ihn gezeichnet, —
zu dem ich nun mit ihm ziehe. —
Nun tragt mir Scheite, zu schichten den Haufen
am Uferrande des Rhein's:
hoch lod're der Brand, der den edlen Leib
des herrlichsten Helden verzehre!
Sein Roß führet daher,
daß mit mir dem Recken es folge:
denn zu des Helden heiligster Ehre
den Göttern erleg' ich den eig'nen Leib.
Vollbringet Brünnhild's letzte Bitte!

(Die Mannen errichten am Ufer einen mächtigen Scheithaufen: Frauen schmücken ihn mit Decken, Kräutern und Blumen.)

Brünnhilde.

Mein Erbe nehm' ich nun zu eigen.

(Sie nimmt den Ring von Siegfried's Finger, steckt ihn sich an und betrachtet ihn mit tiefem Sinnen.)

Du übermuthiger Held,
wie hielteſt du mich gebannt!
All' meiner Weisheit mußt' ich entrathen,
denn all' mein Wiſſen verrieth ich dir:
was du mir nahmſt, nützteſt du nicht, —
deinem muthigen Trotz vertrauteſt du nur!
Nun du, gefriedet, frei es mir gabſt,
kehrt mir mein Wiſſen wieder,
erkenn' ich des Ringes Runen.
Der Nornen Rath vernehm' ich nun auch,
darf ihren Spruch jetzt deuten:
des kühnſten Mannes mächtigſte That,
mein Wiſſen taugt ſie zu weih'n. —
Ihr Nibelungen, vernehmt mein Wort!
eure Knechtſchaft künd' ich auf:
der den Ring geſchmiedet, euch Rührige band, —
nicht ſoll er ihn wieder empfah'n, —
doch frei ſei er, wie ihr!
Denn dieſes Gold gebe ich euch,
weiſe Schweſtern der Waſſertiefe!
Das Feuer, das mich verbrennt,
rein'ge den Ring vom Fluch:
ihr löſet ihn auf und lauter bewahrt
das ſtrahlende Gold des Rhein's,
das zum Unheil euch geraubt! —
Nur Einer herrſche:
Allvater! Herrlicher du!

Freue dich des freiesten Helden!
Siegfried führ' ich dir zu:
biet' ihm minnlichen Gruß,
dem Bürgen ewiger Macht!

(Der Scheithaufen ist bereits in Brand gesteckt; das Roß ist Brünnhilde zugeführt: sie faßt es beim Zaum, küßt es und raunt ihm mit leiser Stimme in's Ohr:)

Freue dich, Grane: bald sind wir frei!

(Auf ihr Geheiß tragen die Mannen Siegfried's Leiche in feierlichem Zuge auf den Holzstoß: Brünnhilde folgt ihr zunächst mit dem Rosse, das sie am Zaume geleitet; hinter der Leiche besteigt sie dann mit ihm den Scheithaufen.)

Die Frauen

(zur Seite stehend, während die Mannen Siegfried's Leiche erheben und dann im Umzuge geleiten).

Wer ist der Held, den ihr erhebt,
wo führt ihr ihn feierlich hin?

Die Mannen.

Siegfried, den Held, erheben wir,
führen zum Feuer ihn hin.

Die Frauen.

Fiel er im Streit? Starb er im Haus?
Geht er nach Hellja's Hof?

Die Mannen.

Der ihn erschlug, besiegte ihn nicht,
nach Walhall wandert der Held.

Die Frauen.

Wer folgt ihm nach, daß nicht auf die Ferse
Walhall's Thüre ihm fällt?

Die Mannen.

Ihm folgt sein Weib in den Weihebrand,
ihm folgt sein rüstiges Roß.

Die Mannen und Frauen zusammen
(nachdem die letzteren sich dem Zuge angeschlossen).

Wotan! Wotan! Waltender Gott!
Wotan, weihe den Brand!
Brenne Held und Braut,
brenne das treue Roß:
daß wundenheil und rein,
Allvater's freie Genossen,
Walhall froh sie begrüßen
zu ewiger Wonne vereint!

(Die Flammen sind hoch über den Opfern zusammengeschlagen, so daß diese dem Blick bereits gänzlich entschwunden sind. In dem ganz finsteren Vordergrunde erscheint Alberich hinter Hagen.)

Alberich
(nach dem Vordergrunde deutend).

Mein Rächer, Hagen, mein Sohn!
Rette, rette den Ring!

(Hagen wendet sich rasch und wirft, bereit sich in die Lohe zu stürzen, Speer und Schild von sich. Plötzlich leuchtet aus der Gluth ein blendend heller Glanz auf: auf düst'rem Wolkensaume [gleichsam dem Dampfe des erstickten Holzfeuers] erhebt sich der Glanz, in welchem man Brünnhilde erblickt, wie sie, behelmt und in strahlendem Waffenschmucke, auf leuchtendem Rosse, als Walküre, Siegfried an der Hand durch die Lüfte geleitet. Zugleich und während sich die Wolke hebt, schwellen unter ihr die Uferwellen des Rheines bis zur Halle an: die drei Wasserfrauen, vom hellsten Mondlichte beleuchtet, entführen, von den Wellen getragen, den Ring und den Tarnhelm: — Hagen stürzt wie wahnsinnig auf sie zu, das Kleinod ihnen zu entreißen: die Frauen erfassen ihn und ziehen ihn mit sich in die Tiefe hinab. Alberich versinkt mit wehklagender Gebärde.)

Der Vorhang fällt.

Ende.

# Trinkſpruch

am

## Gedenktage des 300jährigen Beſtehens

der

königlichen muſikaliſchen Kapelle

in

## Dresden.

(1848.)

Der Zeitabschnitt, den mit heute das Bestehen der Kapelle umfaßt, ist von der ungewöhnlichsten Bedeutung: die drei Jahrhunderte des Lebens dieser Kunstanstalt bilden die Periode, welche unsere Geschichtsschreiber als die dritte der Weltgeschichte bezeichnen, indem sie vom Zeitalter der Reformation beginnt, und bis auf unsere Tage führt; es ist dieß die Periode des zu immer deutlicherem Selbstbewußtsein sich entwickelnden Geistes der Menschheit: in ihr suchte sich mit sichererem Wissen der Menschengeist über seine Bestimmung und die fragliche Nothwendigkeit der bestehenden, natürlich gewachsenen Formen des Daseins auf Erden aufzuklären. Ein Kunstinstitut, welches in und mit dieser Periode großgewachsen ist, kann von dem Geiste jener Entwickelung nicht fern geblieben sein: der Einfluß des Zeitgeistes wird es gebildet und getragen haben. Und so ist es: dem vor 300 Jahren Alles ergreifenden Geiste protestantischer Frömmigkeit verdankt dieß Institut seine Entstehung; ein Fürst, der in kühnen Unternehmungen für protestantische Unabhängigkeit das Schwert führte, gründete zugleich an seinem Hofe das Institut, durch welches jener Geist seinen künstlerischen Ausdruck finden sollte. — Nichts konnte im Verfolg der Zeiten der reicheren Ausbildung desselben förderlicher sein, als der Geist künstlerischen Behagens, der sich am Hofe zu Dresden immer mehr ausbreitete: er zog es einer weltlichen Bestimmung immer näher,

stattete es zu diesem Zwecke immer mannigfaltiger aus, und wo es zu Genuß und Ergetzung diente, sammelten sich immer üppiger künstlerische Kräfte in ihm an. Ein lobenswürdiger Zug künstlerischer Genußliebe ist es, an dem Genusse gern theilnehmen zu lassen: unser Genuß steigert sich in der Gemeinschaft desselben mit Vielen; diesem Zuge verdanken wir es, daß der immer breiteren Betheiligung der vollen Öffentlichkeit eher zuvorgekommen, als nur nachgegeben ward. Dieß schöne Institut gehört jetzt fast ausschließlich der Öffentlichkeit an, und ein geliebter kunstsinniger Fürst stattet es mit sorgsamer Vorliebe für diese erweiterte Wirksamkeit aus.

Wie nun Alles gewachsen ist, wuchsen auch die einzelnen Glieder dieses Kunstkörpers; war es im Anfange möglich, die Instrumentalmusik nur als Anhang und Beihülfe der Vokalmusik zu beachten, so haben endlich die Meister namentlich deutscher Musik dem Instrumentalorchester eine so bedeutungsvolle Wichtigkeit verschafft, daß dieser Theil des gesammten Musikinstitutes als ein wesentlich selbständiger Körper gepflegt werden mußte: die Vokalmusik hingegen, welche durch das Theater in so ganz neuer Mannigfaltigkeit sich zu entwickeln hatte, mußte endlich von jenem Körper fast ganz losgerissen und einer besonderen Pflege überwiesen werden. So sehen wir uns nun nach drei Jahrhunderten an einem dem Ausgangspunkte ziemlich entgegengesetzten Endpunkte angekommen, und feiern wir heute ein Jubelfest der Kapelle, so verstehen wir jetzt unter dieser Kapelle fast einzig das Orchester derselben. Bei ihm verweilen wir daher für jetzt und fragen nun:

Ist das Institut ein würdiger Träger des zu so hoher Blüthe entfalteten Geistes deutscher Musik, wie er in der Gegenwart durch Beethoven's gewaltigen Hauch bewegt wird?

Mit vollem freudigen Herzen rufe ich: Ja! ja! der ist es! — Nun, so steht es vollkommen auf der Höhe der Zeit, es hat seine Aufgabe bis hieher erfüllt. Lob und Dank sei Denen, die dieß herrliche In-

stitut so rüstig erhielten und pflegten, — sie haben sich um die Kunst verdient gemacht!

Kein schöneres Gleichniß kenne ich für solche Erscheinung, in welcher sich uns jetzt dieß Kunstinstitut darstellt, als: es ist ein Mann! — Ein Mann, im vollen Sinne des Wortes, angelangt auf der kräftigsten Stufe seiner Ausbildung, der mit Verständniß auf seine Vergangenheit, d. h. die Entwickelung seiner Fähigkeiten zurückblickt, und im Bewußtsein seiner von ihm erkannten Bestimmung in der Gegenwart thätig ist und handelt. Das Kind der Gegenwart ist nun die Zukunft, und je klarer und sicherer der Mann in diese blickt, desto zweckmäßiger wird er schon jetzt die Gegenwart verwenden. Die Aufgabe des Mannes ist: nützlich zu wirken, und die Thätigkeit des Mannes wird dann vollkommen nützlich, wenn er sie stets und unausgesetzt seiner besten und höchsten Fähigkeit gemäß walten läßt: hat er nur Steine zu hauen gelernt, so haue er Steine, — vermag er aber schöne Gebäude aufzurichten, so überlasse er das Steinhauen anderen, und zwar Jenen, die nichts anderes vermögen, und erfreue dafür durch die schönen Gebäude, die er aufrichtet: nur dadurch, daß er seiner höchsten Fähigkeit gemäß thätig ist, wird er seiner Bestimmung gemäß auch nützlich. Vor allem nützt er aber auch dadurch, daß er *bildet*, und erzieht; damit versichert er sich seine fortdauernde Wirksamkeit in die Zukunft: und hierin hat die Gegenwart den gerechtesten Anspruch an ihn; denn je höherer Art seine Fähigkeiten und Kenntnisse sind, um so weniger sind sie ihm für ihn allein verliehen, sondern für Alle, denen er sie mittheilen kann. — Das Institut, von dem ich in diesem Gleichnisse spreche, soll, als das in seiner Art kostbarste und vollkommenste des Vaterlandes, der musikalischen Kunst im Vaterlande so nützlich werden, als es nur immer vermag: es erreicht dieß durch seine Leistungen, die nach Möglichkeit stets im würdigsten Einklange zu seiner Fähigkeit stehen sollen; sodann dadurch, daß es sich der vaterländischen Kunstproduktion immer theilnehmender und fördernder erschließt, und endlich dadurch, daß es den Ausgangspunkt höchster

musikalischer Bildung für das gesammte Vaterland werde. Sind diese schönen Bestimmungen immer vollkommener durch das Institut erfüllt, ist somit die große Nützlichkeit desselben dem ganzen Vaterlande zu immer klarerem Bewußtsein gelangt, so ist die Zeit und der Sturm nicht abzusehen, die seinem Fortbestehen irgend nachtheilig werden könnten.

Ich komme schließlich wieder auf meinen „Mann" zurück, und zwar, um ihm eine kräftige Gesundheit auszubringen. Soll er tüchtig seiner ihm vorgezeichneten Bestimmung nachleben, so muß er froh und heil sein können: finden wir daher an ihm noch ein krankes Glied, vielleicht gar einen lahmen Finger, so kuriren wir so lange bis er ganz gesund ist. Soll er sich aber recht ganz und vollkommen fühlen, so gebührt dem Manne auch ein Weib, d. h. dem Instrumental-Orchester gehört zum leiblichen Eigenthume ein gleich tüchtiges, ihm angetrautes Vokalinstitut: ich halte dieses nämlich für eine Frau, da, wie wir ja ganz genau wissen, das gegenwärtige Orchester aus dem Schooße eines Sängerchores hervorgegangen ist.

Also, auf ein langes, glückliches und ehrenvolles Leben dieses schönen Institutes! Mögen wir, wenn wir in 300 Jahren wieder so zusammen sitzen, uns über die dann verflossene neue Vergangenheit mit ebenso ehrlicher Genugthuung aussprechen können, wie wir glücklich genug sind, über die jetzt zurückgelegte es heute thun zu dürfen! — Auf die Zukunft der Kapelle!

# Entwurf zur Organisation

eines

# deutschen National-Theaters

für das

# Königreich Sachsen.

(1849.)

Die Mittheilung der vorliegenden, ziemlich umfangreichen Arbeit dürfte manchen meiner Leser belästigen, denn, will er mir überall hin folgen, so hat er dießmal mit mir sich auf ein ziemlich trockenes Feld zu verlieren, auf welchem es bis zur Berechnung in Zahlen kommt. Vielleicht rührt es ihn aber, mich selbst zu der Nöthigung, auf solchem Gebiete mir ein Heil für meine Kunst aufzusuchen, gedrängt zu sehen, und scheuet nicht die Mühe anzuerkennen, welche ich mir vor Zeiten bereits gab, um dieser Kunst einen würdigen Boden im Staate selbst zu verschaffen. Gewiß dürfte vor Allem Viele es angehen, einige Kenntniß von der Veranlassung zu dieser Arbeit und namentlich von dem Schicksale derselben zu gewinnen.

Es war in der Zeit vom Jahre 1848 zu 1849, wo Alles auf Reform gerichtet zu sein schien, als ich meine Gedanken darüber ausbildete, wie auch das Theater und die Musik durch jenen Geist gehoben werden könnten. Diese Gedanken zu einem vollständigen Reorganisations-Entwurfe im Betreff des Dresdener Hoftheaters auszuarbeiten, sah ich mich aber ganz besonders veranlaßt, als ich wahrnahm, in welchem Sinne die damals im Königreiche Sachsen neugewählte radikale Abgeordnetenkammer die königliche Civilliste zu examiniren gesonnen war: mir wurde hinterbracht, daß unter Anderem die Subvention für das Hoftheater, als eine luxuriöse

Unterhaltungsanstalt, gestrichen werden solle. Ich faßte daher den Entschluß, den Herrn Minister des Inneren, dessen Verwaltung die Kunstanstalten des Landes anvertraut waren, durch Mittheilung meines schnell auszuarbeitenden Entwurfes in den Stand zu setzen, dem Vorhaben der Landesabgeordneten im richtigen Sinne entgegentreten zu können, indem er ihnen zwar im Betreff der Beurtheilung der gegenwärtigen Wirksamkeit des Theaters Recht gab, sie aber darüber belehrte, wie ein Theater sehr wohl einer vorzüglichen Unterstützung durch den Staat würdig zu machen sei. Somit galt es mir nicht nur, das Theater zu retten, sondern zugleich unter dem Schutze und der Beaufsichtigung des Staates es einer edlen Bedeutung und Wirksamkeit erst zuzuführen. Der Minister, der biedere Herr Martin Oberländer, wollte meinen Gedanken begreifen; nur versprach er mir wenig Erfolg, wenn ich darauf bestünde, den Entwurf als Antrag von Seiten der königlichen Regierung an die Abgeordneten gebracht zu sehen, denn er fürchte, von Seiten des Hofes für die ganze Sache keine gute Aufnahme zu finden: man würde dort immer nur eine zugedachte Schmälerung von Vorrechten, wie z. B. die Intendantenstelle nicht mehr durch einen Hofmann besetzen zu dürfen, erkennen, und nimmermehr die Initiative zu solchen Maaßregeln ergreifen wollen. — Während ich demzufolge schwankte, ob ich so weit gehen sollte, den Antrag auf Übertragung des Theaters von der königlichen Civilliste auf das Staats-Budget einem der Abgeordneten anzuvertrauen, trat (im Mai 1849) die politische Katastrophe ein, welche allen gründlichen Reformideen für längere Zeit eine starre Schranke setzte.

Als ich späterhin von Herrn Oberländer mein Manuscript mir zurückerbat, ersah ich aus mehreren darin angebrachten Randbemerkungen, daß mein Entwurf in den Kreisen, denen der Minister ihn mittheilen zu müssen geglaubt hatte, mit Hohn aufgenommen worden war. Jedenfalls erkannte ich, daß die Befürchtung eines dem Theater nachtheiligen Angriffes auf dasselbe von Seiten der Ab-

geordneten, welche zu meinem Vorgange mich veranlaßt hatte, in jenen Kreisen für gänzlich unnöthig gehalten worden war, da man bereits besser wußte, wie gegen dergleichen Übergriffe zu verfahren sein würde.

Auch mit dem Theater sollte es beim Alten bleiben. —

Daß ich für meine Ideen mir nun gründlicher zu helfen suchte, und lieber an das Chaos, als an das Bestehende mich halten zu müssen glaubte, wird dem Leser des dritten Bandes dieser Sammlung nicht entgehen; durch eine lange Reihe von Jahren hindurch wird er mich aber in der steten Wiederaufnahme dieses einen Kulturgedankens, dem Theater eine wahre Würde zu geben, begriffen sehen, und vielleicht in Verwunderung über die Ausdauer gerathen, mit welcher ich für diesen Gedanken stets den zufällig nur nahe gelegten Umständen mich durch praktische Vorschläge anzupassen suchte. Daß ich hiermit nie Beachtung fand, wird ihn vielleicht ebenfalls in Verwunderung setzen. —

Nach dieser Vorbemerkung folge denn mein Entwurf selbst. —

In der theatralischen Kunst vereinigen sich, mit mehrer oder minderer Betheiligung, sämmtliche Künste zu einem so unmittelbaren Eindruck auf die Öffentlichkeit, wie ihn keine der übrigen Künste für sich allein hervorzubringen vermag. Ihr Wesen ist Vergesellschaftung mit Bewahrung des vollsten Rechtes der Individualität. — Die ungemeine Wirkung ihrer Leistungen auf den Geschmack und die Sitten der Nation ist zu verschiedenen Zeiten von den Vertretern des Staates lebhaft erkannt worden, und es ist ihr durch sie, namentlich in Frankreich, der unmittelbare Schutz des Staates durch eine Organisation zu Theil geworden, welche ihre Produktivität dermaßen gefördert hat, daß jetzt noch die französische Theaterkunst als tonangebend für Europa betrachtet werden muß. — In Deutschland hat diese Kunst stets in einem Kampfe zwischen dem höheren geistigen Bedürfnisse der Nation und dem niederern der materiellen Existenz gelegen. Nach vereinzelten Versuchen, in diesem Kampfe würdig zu entscheiden, von denen der des Kaisers Joseph II. der edelste war, haben endlich seit der denkwürdigen Epoche des Wiener Kongresses die Fürsten Deutschlands es für ihre gemeinsame Aufgabe erachtet, in ihren Residenzen das Theater unter ihre unmittelbare Obhut zu stellen: — die materielle Seite der Kunst ist dabei aber einzig gediehen, weil dafür in den fürstlichen Kassen reichliche Sorge getragen wurde; der ent-

scheidende Umstand aber, daß an die Spitze der Verwaltung Männer aus dem Hofstaate berufen wurden, bei denen es nie in Frage kam, ob sie in der theatralischen Kunst speziell sachverständig seien, hat das geistige Interesse derselben auf das Empfindlichste beeinträchtigt. Die höhere geistige Mitthätigkeit der Nation mußte von einem Institute ausgeschlossen bleiben, dessen verwaltende Behörde eine der Nation unverantwortliche war: der Intendant war nur dem Fürsten verantwortlich; in dem persönlichen Geschmacke des Fürsten, zumal aber auch in dem Grade seiner Theilnahme für das Theater, lag die einzige Gewährleistung für den Geist der Leitung eines Kunstinstitutes, welches, wie kein anderes, der Ausdruck der höheren geistigen Thätigkeit der gesammten Nation zu sein beansprucht. — Alle Übel, die hieraus entstehen konnten, haben sich zur vollsten Genüge herausgestellt; bei Vermehrung des äußeren Glanzes ist die innere Hohlheit und entsittlichende Zwecklosigkeit theatralischer Leistungen in ihrer größeren Gesammtheit so weit gestiegen, daß die Ansicht, in dem Theater nur eine kostspielige Unterhaltungsanstalt zu sehen, eine verachtungsvolle Theilnahmlosigkeit der Nation hervorgerufen hat, in welcher gegenwärtig die Frage aufgeworfen wird, wie in bedrängten Zeiten ein solches müssiges Institut denn die Unterstützung durch die Civilliste zu beanspruchen im Rechte sein könnte?

Aus diesem öffentlich kundgegebenen Bedenken wird es allein schon ersichtlich, wie weit gegenwärtig das Theater hinter seiner höheren Aufgabe zurückgeblieben ist, und wie wichtig es ist, die rechte Lösung dieser Aufgabe fortan gegen jeden verderblichen Einfluß sicher zu stellen. Diese Sicherung kann sich nur die gesammte Nation selbst stellen, indem das Institut ihrer vollen freien Betheiligung übergeben, somit zum Nationaltheater erklärt wird: — die Überwachung des höchsten sittlichen Grundgesetzes des Theaters muß der obersten verantwortlichen Behörde des Landes zugetheilt werden; diese Behörde ist das Ministerium des Kultus.

Bemühen wir uns, die höchste Anforderung des Staates an die Wirksamkeit des Theaters in einen bündigen Ausdruck zusammenzufassen, so können wir heute noch keine schönere Bezeichnung für dieselbe finden, als den Ausspruch Kaiser Joseph's:

„Das Theater soll keine andere Aufgabe haben, als auf die Veredelung des Geschmackes und der Sitten zu wirken."

Die Verantwortlichkeit für stete Aufrechterhaltung dieses Grundsatzes soll daher der Minister übernehmen; — in der Gewalt des Ministers kann diese Verantwortlichkeit aber nur dann liegen, wenn er in die Organisation des Theaters die volle, freie Betheiligung der geistigen und sittlichen Kräfte der Nation einschließt, so daß er wiederum die Nation sich für sich selbst verantwortlich macht. Die nächste Pflicht des Ministers ist es daher, eine solche Organisation in das Leben zu rufen; wir glauben hiermit eine vollkommen zweckmäßige in Folgendem vorzuschlagen, wobei zunächst für die sofortige praktische Ausführbarkeit derselben die Höhe derjenigen Subvention festgehalten werden soll, wie sie sich gegenwärtig für das Hoftheater zu Dresden auf der Civilliste S. Maj. des Königs angegeben befindet.

Wir beginnen mit dem bisherigen Hoftheater zu Dresden. Dieß soll fortan heißen:

## Deutsches Nationaltheater zu Dresden.

Organisation des deutschen National-theaters.

Die bei diesem Theater zunächst Betheiligten sind:

I. als unmittelbar thätig: die Schauspieler und Sänger,

II. als mittelbar thätig: die Bühnendichter und Komponisten des Landes.

Schauspieler und Sänger ꝛc.

I. Die Schauspieler und dramatischen Sänger bilden das unmittelbar thätige Personal des Nationaltheaters. Sie werden für den Zweck ihrer Darstellung zunächst unterstützt durch den Theatermeister und das übrige praktische Hülfspersonal. Sie insgesammt werden von dem Direktor ausschließlich

angestellt und entlassen, ihre Gehalte nach freier Übereinkunft zwischen ihnen und diesem festgestellt. Ihre Versorgung im Alter und bei eintretender Unfähigkeit versichern sie sich gegenseitig selbst durch fortwährende Beisteuer in einen Versorgungsfonds, wie er jetzt besteht: — eine gleichmäßige Einrichtung für sämmtliche deutsche Nationaltheater ist zu erzielen. Das gesammte aktive Personal ist den Anordnungen des Direktors und der von ihm bestellten Regisseure unterworfen.

Verein der dramatischen Dichter u. Komponisten.

II. Mittelbar thätig verhalten sich zum Theater die dramatischen Dichter und Komponisten: die Schöpfungen ihrer Kunst sind der Lebensstoff des Theaters: — in dem Grade ihrer Betheiligung an dem Theater im Allgemeinen soll ihnen daher auch Betheiligung an der Verwaltung desselben zugemessen werden, da zumal *sie es* sind, welche das aufgestellte Grundprinzip des Theaters am nächsten zu wahren und zu vertreten haben.

Alle Bühnendichter und Komponisten des Vaterlandes zunächst sollen daher in einen Verein zusammentreten, in welchem sie sich nach eigenem Ermessen durch Aufnahme von Litteraten und Musikern, auch wenn sie nicht unmittelbar für die Bühne thätig sind, verstärken können, um somit fähig zu sein, die volle künstlerische und wissenschaftliche Thätigkeit der Nation in sich zu vertreten. Dieser Verein begründet sich in Zweig-Vereinen durch das ganze Land und in jeder Stadt, in welcher sich genug Litteraten und Musiker vorfinden, um sich als Zweigverein zu konstituiren.

Die natürliche Aufgabe des Gesammtvereins ist, von seinem Standpunkte aus über die Erhaltung der *ästhetischen, sittlichen* und *nationalen* Reinheit des Nationaltheaters zu wachen; die *Kritik* also, welche bisher außerhalb des Institutes, ihm daher gegenüber gestellt war, soll somit innerhalb und im *mit*betheiligten Interesse desselben ausgeübt werden. Die dem Publikum vorgeführten theatralischen Vorstellungen sollen durch die umfassendste Kritik der Intelligenz des Landes so weit von den Mängeln experimentaler Spekulation gereinigt sein, daß nach bestem Ermessen der vorhandenen Fähigkeit das *vollendete* Kunstwerk sogleich dem Genusse der Öffentlichkeit geboten wird, das Publikum somit von vornherein in seine rechte, unverkümmerte Stellung zu dem Kunstwerke tritt, seine Betheiligung also nach vollkommen freiem Ermessen aussprechen kann. (Das unmoralische Gewerbe der Theater-Rezensenten wird hierdurch aufgehoben werden.)

Honorarfrage. Zu besonderer Betheiligung an dem Institute gelangt der Verein durch die Wahrung auch des materiellen Interesses der dramatischen Litteratur; der Verein hat daher den Antheil der Bühnen-Dichter und Komponisten an dem Ertrage ihrer, durch die Schauspieler und Sänger zu Tage geförderten, Geistesprodukte zu vertreten: — er hat in Übereinkunft mit den Direktoren der Nationaltheater die Höhe dieses Antheils, sowie die Art der Erhebung desselben festzusetzen.

Ausschuß. Der Verein soll daher zunächst für die Hauptstadt, als dem Sitze des Haupt-Nationaltheaters, einen Ausschuß erwählen, welcher in unmittelbaren Verkehr mit dem Direktor tritt. Der Direktor hat zur Berathung aller mit dem Dichter- und Komponisten-Vereine gemeinschaftlichen Interessen sich ebenso durch einen Ausschuß aus den Mitgliedern des aktiven Theaterpersonales, welcher von diesen selbst, und zwar zu gleicher Anzahl mit den Mitgliedern des Dichter- ꝛc. Vereins-Ausschusses gewählt wird, zu verstärken. Beiden Körperschaften wird die freie Bestimmung darüber anheimgegeben, in welcher Weise und für welche Zeit sie die Ausschußmitglieder ernennen wollen. In diesem vereinigten Ausschusse wird nach Stimmenmehrheit entschieden; bei Stimmengleichheit entscheidet der Direktor; der mit diesem Ausschlag unzufriedene Theil des Ausschusses kann in letzter Instanz an den Minister recurriren, welcher, als dem ganzen Lande verantwortlich, definitiv entscheidet. Jedem Ausschußmitgliede steht das Antrags-Recht zu: Anträge gegen eine Bestimmung des Direktors bedürfen einer Unterstützung des vierten Theiles des vereinigten Ausschusses: der Stimmenmehrheit hat dieser sich sodann in einem Antrag gegen sich zu fügen, oder an den Minister zu recurriren. In diesem vereinigten Ausschusse sollen namentlich die aufzuführenden dramatischen Werke besprochen und beurtheilt werden: wegen der Frage über die Annahme oder Zurückweisung eines vorgeschlagenen Stückes konstituirt sich der vereinigte Ausschuß als Jury und entscheidet dann nach Stimmenmehrheit. Vor Allem soll in ihm das nationale Interesse der deutschen Kunst vertreten werden: die Werke ausländischer Kunst sollen nur durch Stimmenmehrheit und nur in Bearbeitungen, welche dem vereinigten Ausschusse als der deutschen Kunst würdig und zweckmäßig erscheinen, zur Aufführung zugelassen werden.

vereinigter Ausschuß.

Jury.

Die Ausschußmitglieder des Bühnendichter- und Komponisten-Vereines erhalten freien Eintritt im Theater, ebenso jedes Mitglied des ganzen Vereines,

welches bereits ein auf der Bühne zur Darstellung gekommenes Stück geschrieben hat.

Der Direktor des Nationaltheaters wird von sämmtlichen Mitgliedern des aktiven Theaterpersonales, sowie von sämmtlichen Mitgliedern des vaterländischen Dichter- und Komponisten-Vereines nach Stimmenmehrheit erwählt; der vereinigte Ausschuß hat den Kandidaten vorzuschlagen, der Minister nach der allgemeinen Wahl ihn zu bestätigen. Er bezieht einen festen Gehalt, welchen er nach erfolgter Wahl in Übereinkunft mit dem Minister bestimmt: überschreitet er in seiner Gehaltforderung das dem Minister dienlich erscheinende Maaß, so hat der Minister unter Angabe dieses Grundes die Wahl in Frage zu stellen, und erst wenn dieselbe Wahl auch mit der Kenntniß dieses Umstandes von der Wählerschaft wiederholt wird, möge der Minister von seinem Bedenken abstehen. Der Direktor.

Seine Anstellung ist eine für die Dauer seines Lebens gesicherte; ihm steht es frei, die Direktion niederzulegen und in seine frühere Stellung zurückzutreten; seine Versorgung im Alter oder bei eingetretener Unfähigkeit geschieht nach dem Gesetz für Staatsdiener: die eintretende Unfähigkeit kann von ihm selbst oder auch von dem vereinigten Ausschusse des Theaters erkannt, und auf bestätigende Abstimmung darüber nach Stimmenmehrheit der sämmtlichen Mitglieder des Theaterpersonales und des Dichter- und Komponisten-Vereines angetragen werden.

Der Direktor hat über die Anstellung und kontraktliche Entlassung des gesammten aktiven Theaterpersonales zu bestimmen, ebenso über die Gehalte nach Übereinkunft mit den Betreffenden. Er ernennt die Regisseure, sowie sämmtliche zur Unterstützung des aktiven Personales ihm nöthig erscheinende Beamte. Er bestimmt das Repertoir und die Reihenfolge, in welcher die vom vereinigten Ausschusse angenommenen Stücke zur Darstellung kommen und wiederholt werden sollen. Er bestimmt die Besetzung der Rollen und Partien, und die hiermit verbundene Verwendung der Schauspieler oder Sänger. Er trägt Sorge für die scenische Ausstattung und setzt die Kostenbewilligung fest. Der für diese innere Angelegenheit dem Direktor zur Seite stehende Verwaltungsrath besteht aus den Regisseuren, oder bei den Operntheatern den Regisseuren und musikalischen Dirigenten einer Seits, anderer Seits aus Mitgliedern des aktiven Theaterpersonales, welche zu gleicher Anzahl mit Jenen aus den vom Direktor ernannten Beamten von dem Theaterpersonale selbst jährlich gewählt oder er- Innere Verwaltung. Verwaltungsrath.

neuert werden. Bei gleichmäßiger Stimmenberechtigung aller Mitglieder dieses Rathes steht dem Direktor jedoch die entscheidende Stimme zu: Anträge gegen eine Entscheidung des Direktors sind auf die oben angeführte Weise im vereinigten Ausschusse zu stellen.

Kasse. Die Kassengeschäfte läßt der Direktor durch von ihm anzustellende und zu entlassende, jedenfalls zu vereidigende Beamte verwalten, und er übernimmt dem Minister gegenüber die, von ihm ebenfalls eidlich zu bekräftigende Verpflichtung, nach redlichstem Bemühen für die zweckmäßigste Verwendung sowohl des vom Staate gewährten Zuschusses, als der Einnahmen Sorge zu tragen. — Er verwaltet die Theaterkasse in dem Sinne, daß etwaige Überschüsse guter Theaterjahre zur Deckung möglicher Ausfälle in schlechten Theaterjahren aufbewahrt werden. Im Allgemeinen gilt ihm das Prinzip, mit dem Zuschuß und dem überschläglich leicht zu berechnenden Ertrage der Einnahmen auszukommen, was eben durch zweckmäßige Verwendung, die nur bei vollkommener Kenntniß der wahren Bedürfnisse eines Theaters möglich ist, sicher erreicht wird.

Für den Fall der Abwesenheit des Direktors bestellt dieser nach eigener Wahl seinen Stellvertreter, dem er seine volle Gewalt überträgt. Im Falle seines Todes erwählt der vereinigte Ausschuß unverzüglich einen provisorischen Direktor; der äußerste Termin für eine neue gesetzmäßige Wahl ist vom Minister zur Beschleunigung derselben festzusetzen.

---

Zweig-theater. Es entsteht nun die Frage: in welcher Lage befinden sich die übrigen Städte Sachsens, im Bezug auf ihre Betheiligung am Theater, der Hauptstadt gegenüber?

Zu der Subvention des Staates trägt jeder Theil des Landes verhältnißmäßig bei: — inwiefern ist er auch am Genusse betheiligt? Könnte nicht jede Stadt verlangen, in ihren Mauern ein ähnliches Institut „zur Veredlung des Geschmackes und der Sitten" ihrer Bewohner erhalten zu wissen? — Hierauf ist zu antworten: — Soll in solchem Institute eine möglichste Vollendung angestrebt werden, so muß es seiner Natur nach auf einen Punkt hin konzentrirt, nicht aber in viele Theile zerstückelt sein. Der bisher festgesetzte Zuschuß würde, sollte er in eine Subvention für alle, ja selbst nur die bedeutenderen Städte des

Landes vertheilt werden, nirgends ausreichen, um den Theatern die nöthige Unterstützung zu geben, die sie von der Nothwendigkeit der Spekulation auf den ungebildeteren und deßhalb zu bildenden Geschmack der größeren Masse unabhängig machen soll; der Zuschuß des Landes würde daher nutzlos vergeudet werden, und er kann von wahrem Nutzen für das Land und seine geistigen Interessen nur dann sein, wenn er für Erhaltung eines Hauptinstitutes, welches die Nationalehre vertritt, verwendet wird. Der Sitz dieses Institutes muß die Hauptstadt des Landes, welche zugleich der Sitz der Regierung ist, sein, und zwar schon aus dem einleuchtenden Grunde, weil die größte und besuchteste Stadt allein auch nur die reichliche Unterstützung an baaren Einnahmen dem Theater zufließen läßt, ohne welche jene Subvention des Staates wiederum nicht im geringsten ausreichen würde. In der Blüthe des Nationaltheaters zu Dresden hat daher jeder Sachse, so weit er für die Ehre der Kunst sympathisirt, seinen Stolz zu setzen, und jeder Besuch der Hauptstadt bietet ihm die Gelegenheit, gegen ein geringes Eintrittsgeld im Theater sich an der künstlerischen Ehre seines Vaterlandes zu betheiligen, und somit für ein Geringes sich einem Genusse hinzugeben, der ihm nur durch die Entsagung, ein Gleiches auch in seiner Provinzialstadt zu haben, in dieser Fülle gewährt werden kann. Hierbei wäre jedoch zunächst die einzige Stadt Sachsens zu bedenken, die bisher neben der Hauptstadt ebenfalls ein stehendes Theater unterhielt, somit also die Kraft bekundet hat, aus eigenen Mitteln den Genuß einer Bühne sich zu verschaffen: dieß ist Leipzig. Das dortige Theater hat bis jetzt durch die Theilnahme der Stadt allein bestanden: bei vielem Rühmlichen, das es im Laufe der Zeiten geleistet, hat sich doch zu jeder Zeit bei ihm auch das Übel herausgestellt, das von den Leistungen eines Theaters unzertrennlich ist, welches seine Subsistenzmittel lediglich nur in seinen Einnahmen zu finden hat: die Forderungen der höheren Sittlichkeit und Intelligenz können erfolgreich gegen einen Privatunternehmer nicht geltend gemacht werden, der zur Übernahme der Gefahr, bei solchem Unternehmen Geld zu verlieren, nur durch die Aussicht auf Gewinn bewogen werden kann, den er sich auf jede ihm gut erscheinende Weise zu sichern berechtigt fühlt. — Faßt nun der Staat im Bezug auf das Theater im Allgemeinen den Grundsatz in das Auge, den wir oben feststellten, dringt er auf Durchführung desselben, so muß er da machtlos erscheinen, wo er nicht zugleich in der Darreichung der Mittel sich betheiligt, welche den Nachtheil herrschender Übelstände abwehren sollen. — Kann der sächsische Staat in dem vorliegenden namhaften Falle dem Privatunternehmer

Das Leipziger Theater.

des Leipziger Theaters gebieten, ausschließlich nur nach jenen höheren Grundsätzen sein Theater zu führen? Kann er ihm, kurz herausgesagt, die Aufführung trivialer Possen u. dergl. verbieten, sobald diese ihm den Zudrang der großen Menge sichern sollen? — Vermag er dieß nicht, darf er dann Leipzig zwingen wollen, zur Aufrechthaltung des von ihm erkannten richtigen Prinzipes aus eigenen Mitteln das Theater besonders zu unterstützen, da auch Leipzig bereits seine Steuer zum Zuschuß für das Haupt-Nationaltheater nach Verhältniß entrichtet? Nein! Der Staat muß also, um seine Macht auch hierin zu behaupten, — unterstützen. Dieß kann er dadurch, daß er zu allernächst einen Theil des Hauptzuschusses Leipzig zutheilt. Stand das königl. Hoftheater bisher mit 40,000 Thlr. auf der Civilliste, so dürfte das Nationaltheater zu Dresden von nun an mit 30,000 Thlr. auszukommen haben, Leipzig somit 10,000 Thlr. jährlicher Subvention zugewiesen, sein Theater zum Nationaltheater erklärt, ihm dieselbe Organisation wie dem Dresdener gegeben, und seine Verwaltung somit unter die Verantwortlichkeit des Ministeriums ebenfalls gestellt werden. In einer Vereinigung mit der Stadt müßte die Anschaffung des Inventariums bestritten, der geringere Zuschuß aber durch den Vortheil erhöht werden, daß Dresden aus seiner zu gründenden (unten weiter zu besprechenden) Theaterschule ihm gute und wohlfeile Schauspieler zuführen soll. Die Erklärung, daß dem Nationaltheater zu Leipzig dieselbe Organisation, wie die des Nationaltheaters zu Dresden, gegeben werden soll, macht jedes weitere Eingehen auf die zukünftige Verfassung desselben hiermit unnöthig, da der Unterschied nur in einer verhältnißmäßigen Beschränkung des Ausgabe-Etat's besteht, welche an dem Prinzipe nichts ändert.

Die Provinzialstädte.

Keine der übrigen Provinzialstädte ist bisher im Stande gewesen, sei es auch in noch so dürftiger Weise, ein stehendes Theater zu unterhalten. Selbst Chemnitz konnte höchstens nur während der Wintermonate genügende Einnahmen bieten. Diese Städte könnten somit keinerlei Anspruch auf stehende Nationaltheater erheben, da sie erwiesener Maaßen nicht im Stande sein würden, ihrer Seits die bei jedem Zuschusse noch nöthige Unterstützung durch Einnahmen zu gewähren. Ihre Betheiligung am vaterländischen Nationaltheater müßte daher vorzüglich auf die Gelegenheit des Besuches der Hauptstadt oder Leipzigs angewiesen werden.

Reisende Schauspieltruppen.

Es haben jedoch in Sachsen zu jeder Zeit Direktoren von Schauspieltruppen Konzessionen zur Bereisung verschiedener Provinzialstädte von der Regierung

erhalten: diese Truppen haben die Provinzialstädte auf längere oder kürzere Zeit besucht, und somit auch sie in unmittelbare Bekanntschaft mit dem Theater gebracht. Wie höchst mangelhaft diese Beziehungen des Theaters zum Publikum ausfallen müssen, wie verderblich für Geschmack und namentlich auch Sitten diese Wandertruppen von jeher gewesen sind, wie tief durch sie die Achtung vor dem Schauspielerstande noch jetzt, wo er auf der anderen Seite so glänzend verzogen wird, niedergehalten ist, dieß ist so eindringlich in dem neuerschienenen Buche Eduard Devrient's: „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" dargethan, daß hier nur darauf hinzuweisen ist. Der Staat darf diese Institute nicht mehr dulden, vor Allem schon deßhalb nicht, weil er die Überwachung des Hauptgrundsatzes des Theaters: „auf die Veredelung des Geschmackes und der Sitten zu wirken" bei ihnen nicht durchzuführen vermag. Es ist daher der Regierung dringend anzuempfehlen, solche Konzessionen nie wieder zu geben noch zu erneuern, und für das Allernächste bereits dahin zu trachten, die laufenden Konzessionen einzuziehen und zu kündigen, selbst Opfer für Entschädigung der Betheiligten nicht zu scheuen, da ihm die höchste Inkonsequenz zur Last gelegt werden müßte, wenn er für die Hauptstädte des Landes jenen nöthigen Grundsatz mit energischer Sorge aufrecht erhielte, dagegen für die Provinzen der Verhöhnung desselben sogar Vorschub leistete. Wie jedoch diese Städte für die Einbuße des vermeintlichen Genusses von früher vollkommen entschädigt und ihnen vielleicht ganz in dem Maaße und in der Zahl, als ihnen bisher theatralische Vorstellungen geboten wurden, der Genuß ungleich besserer Aufführungen verschafft werden soll, dieß zu erörtern behalten wir uns nach Besprechung einer zu gründenden Theaterschule vor.

Einrichtung einer Theaterschule.

Schon in rein ökonomischem Betracht hat bisher das Theater höchst unzweckmäßig verfahren, indem es nichts oder doch nichts Hinreichendes gethan hat, um aus sich selbst sich die nöthige Nahrung für sein künstlerisches Material zu schaffen: das Auffinden geeigneter und nützlicher Talente war bisher dem Zufalle überlassen; da nirgends etwas für deren Heranbildung geschah, waren sie selten, daher kostspielig, der eigentliche Virtuos fast unbezahlbar.

So kam es auch, daß eigentliche Bildung von Schauspielern gar nicht mehr verlangt wurde, einiges Talent, vor Allem aber erlangte Routine genügte. Daher unter den intelligenten Klassen der Nation auch die noch bestehende innere Verachtung gegen den Schauspieler, zumal Sänger. Diesem Zustande, geistig und materiell so nachtheilig für das Theater soll für alle Zeiten durch

Errichtung einer Theaterschule und durch eine zweckmäßige Organisation derselben abgeholfen werden: ohne weitere bedeutende Kosten kann solche Schule als ein wesentliches Glied der Organisation des ständig dotirten Hauptnationaltheaters einverleibt, und auf folgende Grundlagen errichtet werden.

Organisation der Schule.

Das Ministerium erläßt und wiederholt in halbjährigen Zeiträumen die Bekanntmachung für das ganze Land, daß junge Männer, wenn sie mindestens bereits das 16te, junge Mädchen, wenn sie das 14te Jahr erreicht haben, zur Aufnahme in die Theaterschule zu Dresden sich melden können; die Ältern oder sonstigen Angehörigen der jungen Leute haben diese, sobald sie angenommen sind, drei Jahre lang in Dresden auf anständige und ehrbare Weise zu unterhalten, der Unterricht und alle Mittel zur Entwickelung vorhandener Fähigkeiten wird ihnen unentgeltlich, nach drei Jahren, in denen sich ihr entschiedenes Talent herausgestellt haben muß, auch ihre Versorgung durch ausreichenden Gehalt zugesichert. Jungen Leuten von ganz entschiedener großer Fähigkeit, denen die Mittel zu dreijährigem Unterhalt in Dresden erweislich abgehen sollten, wird auch dieser Unterhalt durch Unterstützung aus einem beständig zu erneuernden Fonds verschafft werden.

Lehrer.

Das Lehrerpersonal wird folgendermaßen gebildet.

Aus der Zahl der Mitglieder des aktiven Theaterpersonales der beiden Theater ernennt der Direktor Lehrer der Schauspielkunst, welche gegen eine festzusetzende Gehaltzulage den ihnen zugewiesenen Schülern in der praktischen Ausübung ihrer Kunst Unterricht zu ertheilen haben.

Ein vom Direktor angestellter Tanzmeister, welcher zugleich die Fechtkunst verstehen muß, sorgt für die körperliche Ausbildung der Zöglinge.

(Das die musikalische Ausbildung, namentlich die Gesangskunst Betreffende, behalten wir uns für die Besprechung der Kapelle vor.)

Aus dem gesammten Dichter- und Litteraten-Verein soll ferner, und zwar vom Vereine selbst, ein Lehrer der Ästhetik, dramatischen Kunst und Poesie ernannt werden, welcher als solcher beim Nationaltheater eine feste Anstellung erhält und aus der Theaterkasse bezahlt wird. Es ist dem Vereine überlassen zu bestimmen, ob seine Anstellung eine lebenslängliche oder temporäre, wechselnde sein soll. Dieser Lehrer hat in öffentlichen Vorlesungen vor dem gesammten aktiven Personale des Theaters unentgeltlich in jeder dem Theater irgend verwandten Beziehung über Kunst, Litteratur, Geschichte u. s. w. zu unterrichten, und hierbei namentlich

auch auf die geistige Ausbildung der Schüler der Schauspielkunst, welche diesen Vorlesungen ebenfalls beiwohnen, Rücksicht zu nehmen: nach Ermessen des Direktors werden die Schüler ihm auch zu besonderem Unterricht zugewiesen.

Aufnahme u. Klassen-einrichtung der Schüler.

Der Anmeldung des Schülers folgt sogleich eine vorläufige Prüfung seiner Fähigkeiten, demnach Aufnahme oder Zurückweisung erfolgt; im günstigen Falle tritt der Zögling in die dritte Klasse ein und genießt den Elementar-Unterricht, in jeder Abtheilung der Schauspiel- und Gesangkunst. Nach der ersten halbjährigen Prüfung vor dem gesammten Lehrerpersonale wird nochmals über seine Fähigkeiten entschieden: erwecken sie keine gegründeten Hoffnungen, so wird der Zögling seinen Angehörigen mit der Empfehlung eines anderen Berufes wieder zugewiesen: stellen sich die Hoffnungen sicherer heraus, so tritt er nach einem neuen halbjährigen Kursus, also mit Vollendung des ersten Lehrjahres, in die zweite Klasse.

In der zweiten Klasse soll der Zögling, bei unausgesetzter Fortbildung durch zweckmäßigen Unterricht, mit der praktischen Ausübung des Erlernten auf einem Übungstheater bekannt gemacht werden: selbst mit der wirklichen Bühne soll er vertraut werden, und zwar je nach seinen Fähigkeiten durch Mitwirkung im Sängerchor, als Figurant oder nach Befinden durch kleine Sprechrollen. In dieser Klasse hat er zwei volle Jahre zu verweilen, und nur bei ganz besonderem Talente und bei ungewöhnlich schnellen Fortschritten, die sich in den halbjährigen Prüfungen herauszustellen haben, könnte er schon früher in die erste Klasse treten.

In der ersten Klasse muß der Zögling bereits so weit zum praktischen Schauspieler herausgebildet sein, daß er auf dem Übungstheater jede seiner Individualität zusagende größere oder kleinere Rolle oder Gesangpartie aus einem Kreise dramatischer Schöpfungen, die den Standpunkt seiner bis hierher entwickelten Auffassungsgabe überhaupt nicht überschreiten, zur Zufriedenheit der Lehrer durchzuführen vermag. Hat sich diese Fähigkeit bis dahin nicht in ihm herausgestellt, ist aber der Chordirektor andererseits damit einverstanden, so tritt er von nun an in das wirkliche Chorpersonal mit dem ihm zukommenden Gehalte ein. Nur wenn auch hierzu die Fähigkeiten nicht genügend erscheinen, auch sonst beim Theater kein Amt offen ist, das seinen Fähigkeiten entspräche und zu dessen Übernahme er sich geneigt zeigen würde, muß er noch schließlich entlassen werden.

Da nun aber für die sichere und selbständige Fortentwickelung des bis zu dieser ersten Klasse gereiften jungen Schauspielers nichts so nöthig ist, als die Erprobung seiner Leistungen und des Erfolges derselben vor einem wirklichen Publikum, nicht mehr bloß vor dem ihm vertrauten Lehrerpersonale, so entsteht die Frage, wie ihm dieß wirkliche Publikum zu verschaffen sei, da das Publikum der Hauptstadt zu fordern hat, nicht die Experimente künstlerischer Erziehung, sondern deren möglichst vollendete Resultate vorgeführt zu erhalten. Der junge Schauspieler wäre somit auf kleinere Theater zu verweisen; diese Theater müssen aber ebenfalls unter der Aufsicht des Direktors des Haupttheaters stehen, um den Einfluß der Schule fortan noch an ihm ausüben zu können. Dieß wird am zweckmäßigsten erreicht, wenn die eingezogenen Konzessionen zur Bereisung der Provinzialstädte in ihrer Gesammtheit dem Direktor des Haupttheaters zugestellt werden: dieser hätte daher nach dem sich herausstellenden Bedürfniß eine oder zwei Truppen zu bilden, in denen manches geringere Talent, statt es gänzlich zu entlassen oder bei jener halben Invalidität, welche Versorgung noch nicht zuläßt, dem höheren Interesse der Hauptbühnen aber hinderlich zu werden beginnt, zunächst noch zweckmäßig verwendet werden könnte. Diese Truppen würde er Regisseuren oder Direktoren seiner Wahl zur Führung anvertrauen, zugleich ihnen aber die Zöglinge erster Klasse je nach ihren Fähigkeiten einverleiben, um diesen somit die Laufbahn als praktische Schauspieler oder Sänger auf gut geleiteten Provinzialbühnen zu eröffnen. Die Zöglinge der ersten Klasse können somit bereits einen Gehalt beziehen, der am zweckmäßigsten für Alle auf einen gleichen Ansatz zu bringen wäre. Der aus diesen Zweig-Unternehmungen bei irgend geschickter Leitung immer noch zu verhoffende Überschuß kann aber zu einem Fonds gänzlich unbemittelter junger Leute verwendet werden, deren bei der Besprechung der Annahme von Zöglingen näher gedacht worden ist.

Der Direktor, oder ein von ihm Bevollmächtigter, wird so oft als möglich die Leistungen der Zöglinge auf den Provinzialtheatern selbst in Augenschein nehmen, von der Reife der einzelnen Talente sich überzeugen, und je nach dem Bedürfniß des Nationaltheaters das Personal desselben durch völlige Anstellung der Geeigneten ergänzen. Dieser Vortheil, gute und wohlfeile Schauspieler aus diesem Institute sich zu verschaffen, soll nun dem Nationaltheater zu Leipzig ebenfalls zustehen, so daß beide Nationaltheater des Landes aus dieser Theaterschule sich ergänzen. Die Direktoren beider Nationaltheater haben sich über die Anstellung jedes Zöglings nach ihrem Bedürfniß unter sich zu verständigen.

Erhält ein Zögling der ersten Klasse den Antrag zu einer Anstellung an einem auswärtigen Theater, so hat er dieß dem Direktor anzuzeigen: findet dieser an beiden Nationaltheatern sogleich oder binnen einem halben Jahre keine gleiche Stelle für ihn frei, so hat er dem Zöglinge die Erlaubniß zur Annahme jenes auswärtigen Antrages zu ertheilen, damit der ganzen Einrichtung durchaus kein Begriff von Menschenkauf und -Handel verbunden sein soll. Dagegen würde es den Direktoren beider Nationaltheater für den Fall, daß in der ersten Klasse der Zöglinge kein Talent vorhanden sei, welches eine im Personale entstandene Lücke zweckmäßig auszufüllen vermöchte, ebenfalls freistehen, von auswärtigen Theatern her dem Bedürfnisse abzuhelfen. Anstellung der Zöglinge.

Der Vortheil dieser Einrichtungen für das Theater und die theatralische Kunst ist unbestreitbar: — das Theaterinstitut wird für das gesammte sächsische Vaterland zu einem organischen Ganzen, welches sich aus sich selbst erneut und fortbildet, und dem Schauspielerstande die vollkommenste Achtung und Gleichstellung mit jedem anderen Staatsbürger zusichert, weil seine Grundbedingungen auf denen der größten Bildung beruhen. —

Ein besonderer Vortheil entspringt für den höheren sittlichen Zweck des Staates daraus, daß er diesen Zweck für jeden Theil des Ganzen in Forderung stellen kann; seine Machtlosigkeit über die auf Selbsthülfe angewiesenen Provinzialtheater ist aufgehoben, und hierbei ist namentlich auch der wichtige Umstand in das Auge zu fassen, daß der Direktor des Haupttheaters es vollkommen in der Hand hat, dem Publikum der Provinzialstädte die Vorstellungen nur solcher Stücke vorführen zu lassen, welche von der Intelligenz des Landes — hierher bezüglich durch den vereinigten Ausschuß vertreten — als dem höheren Prinzip der dramatischen Kunst entsprechend erkannt worden sind. Er wird den Zweigtruppen erstens nur gute Stücke einstudiren lassen, zweitens, was sehr wichtig ist, nur solche, welche sich für deren Kräfte und Fähigkeiten eignen und zugleich dem bescheidenen Rahmen kleinerer Bühnen entsprechen, während jetzt dem Geschmack und Sitten höchst verderblichen Zustande nicht gewehrt werden kann, in welchem z. B. Opern und Stücke, welche für die kolossalen Dimensionen der größten Pariser Theater berechnet sind, mit den jämmerlichsten Entstellungen, von dem mangelhaftesten Personale und auf den ungeeignetsten Bühnen zu reproduziren versucht wird.

Der höhere Zweck der Kunst wird somit bis in das kleinste Verhältniß richtig erfaßt und durchgeführt, daher also dem gesammten Vaterlande ein ent-

sprechender Antheil an dem Nationaltheater, allen intelligenten Kräften der Nation volle, freie Betheiligung dabei zugesichert, dadurch zugleich aber auch die vernünftigste und zweckmäßigste Fortentwickelung desselben nach der Fähigkeit und dem Willen der Nation begründet werden.

---

In Bezug auf die Provinzialtheater ist noch nachzutragen, daß, da 1) die Organisation in ihrem Betreff nicht eher wird in's Leben treten können, als bis eine erste Schülerklasse so weit als nöthig gebildet sein wird, also mindestens erst in vier bis fünf Jahren, und da 2) die laufenden Konzessionen nicht sogleich werden einzuziehen sein, durch zu plötzliche Einziehung derselben auch zu viel Betheiligte sogleich brodlos gemacht werden dürften, — bis zum allmählichen Ablauf und als letzter Termin ihrer Einlösung ebenfalls vier bis fünf Jahre festgesetzt werden mögen, nach welchen sämmtliche Konzessionen erloschen und eingezogen sein sollen. Dieß würde jedoch am zweckmäßigsten sogleich den Inhabern der Konzessionen zu insinuiren sein, zumal da in der gegenwärtigen bewegten Zeit an und für sich diese Konzessionen wenig Vortheil gewähren, indem die meisten Truppen — namentlich im Angesicht des Sommers — in der Auflösung begriffen sind.

Zunächst aber stellt der Minister einen Direktor des Dresdener Nationaltheaters an, mit dem Auftrage, die neue Organisation, in dem Maaße und so allmählich als ihm das zweckdienlich erscheint, in das Leben zu rufen.

Zahl der Theatervorstellungen.

Bei der hiermit beabsichtigten Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen ist es völlig unmöglich, daß entschiedene Misbräuche und Übelstände andauernd bestehen könnten, sie müßten denn in der Unfähigkeit oder dem üblen Willen der bei dieser Organisation vollkommen mitbetheiligten Nation selbst begründet sein: für diesen undenklichen Fall würde jedoch auch kein

Machtgebot der Welt abhelfen können. Daher würde jede nähere Bestimmung oder Vorschrift, außer der für die Organisation selbst nöthigen, durchaus überflüssig sein: denn die Zweckmäßigkeit derselben entspringt lediglich aus der Sache selbst. Nur einen Punkt halten wir noch für so wichtig, daß seine Erörterung im Voraus uns nöthig erscheint: dieß ist die Festsetzung der Zahl theatralischer Vorstellungen.

In Dresden hat zuletzt die Annahme stattgefunden, an jedem Abende der Woche — also siebenmal wöchentlich — im Theater zu spielen. Der größte Nachtheil für den Geist und die Beschaffenheit der Vorstellungen bei Festhaltung dieser Annahme ist unverkennbar, wenn man bedenkt, daß Vorstellungen noch so beliebter Stücke nicht schnell und häufig nach einander wiederholt werden können, da das Theater-Publikum nicht mannigfaltig und groß genug ist; — daß demnach ein mannigfaltiger Wechsel der Stücke und ihrer Gattungen zunächst nur vermag, die nöthige Theilnahme des Publikums am Theaterbesuch zu fesseln; — daß folglich fast das ganze Repertoir einer Woche aus verschiedenen und verschiedenartigen Stücken zusammengesetzt sein muß, diese Anforderung aber die Möglichkeit genügender Vorbereitung und somit der Verantwortlichkeit für möglichst vollendete Aufführung der Stücke ausschließt. Sollte in der Theorie dieser große Übelstand überwindbar erscheinen, so hat alle Praxis es dagegen vollständig widerlegt. Es hat sich gefunden, daß bei dieser starken Anzahl von Aufführungen in jeder Woche dieser oder jener beabsichtigten Vorstellung Hindernisse entgegengetreten sind und verursacht haben, daß, um der Konvention zu genügen, sogenannte Aushülfsvorstellungen zu Stande kamen, welche in der Regel von einer Beschaffenheit sind, daß sie dem anwesenden Publikum den Besuch des Theaters für ein nächstes Mal verleiden, dem künstlerischen Interesse aber außerdem von höchstem Nachtheil sind, indem sie durch sich den Begriff des Handwerksmäßigen in Fülle aufkommen lassen und nähren.

Der Erwägung dieser, auch von der bisherigen Theaterverwaltung vollkommen anerkannten Übelstände, wurde hauptsächlich gegenübergestellt: Dresden habe zu viele Fremde und solche Leute, die an einem Abende, an dem kein Theater wäre, nicht wissen würden, wie sie die Zeit hinbringen sollten. In dieser Erwiderung liegt unseres Erachtens die bitterste Anklage der bisher verbreiteten Ansicht vom Theater. Also nur wenn die Leute nicht wissen, was sie vor langer Weile mit einem Abende anfangen sollen, nahm man an, daß sie das Theater besuchen würden? In der That, bei einem großen Theile des Publikums ist diese Ansicht zur Gewohnheit, das Theater somit zu einer bloßen Unterhaltungsanstalt, zum Zeitvertreib als Surrogat für Kartenspiel u. dergl. herabgesunken. Wollten wir nun von vornherein nicht eine bei weitem höhere und würdigere Ansicht vom Theater in's Auge fassen und zur Geltung zu bringen suchen, so begriffen wir nicht, mit welchen Ansprüchen wir die thätige Unterstützung der Nation irgendwie für dieses Institut zu fordern uns unterfangen sollten. Unsere Ansicht ist daher, wie wir sie dargethan haben, eine edlere; nach ihr beanspruchen wir die vollste und regeste Theilnahme der gesammten Nation an einer künstlerischen Anstalt, welche im Verein mit allen Künsten ihren Zweck in der Veredelung des Geschmackes und der Sitten erkennt. Diese Theilnahme des Publikums muß eine thätige, energische, — nicht schlaffe und oberflächlich genußsüchtige sein. Schon aus diesem Grunde müssen wir daran denken, uns ihm nie in einem handwerksmäßigen Lichte zu zeigen, ihm nie Vorstellungen vorzuführen, welche in der gewöhnlichen Theaternoth zu Stande gekommen sind: sondern jede muß den Stempel möglichster Vollendung an sich tragen, damit die Kunst stets ihre Achtung gebietende Würde behaupte. Dieß wird zunächst auch mit durch Beschränkung der sogenannten Spieltage erreicht werden. — Aber noch andere Gründe sind dafür anzuführen; nämlich, wenn das Theater eine rege und möglichst unausgesetzte Theilnahme der Nation unterhalten soll, muß es diese Theilnahme sich nicht dadurch

verscherzen, daß es das Publikum Tag für Tag auffordert; es muß an bestimmten Tagen der Woche freiwillig zurücktreten, welche dem Staatsbürger zu seiner Betheiligung an der Berathung des Volkswohles, der Familie für den Genuß ihrer selbst, sowie den anderen ungemischten Künsten, namentlich der selbständigen Vokal- und Instrumental-Musik zu Aufführungen zugewiesen sein müssen. Somit tritt auch das Theater und seine Angehörigen zu dem Staate in ein harmonisch betheiligtes Verhältniß.

Vollkommen irrthümlich ist die Annahme, als ob bei einer Beschränkung der Spieltage die Einnahme leiden müsse: — einige gute Einnahmen der Woche entschädigen kaum für die, bei Überhäufung der Spieltage unvermeidlichen, mehreren schlechten. Ist die Theilnahme des Publikums auf eine geringere Zahl von Vorstellungen beschränkt, so wird es diesen auch ausschließlicher sein Interesse zuwenden: das Bewußtsein, jeden Abend ein gewisses Vergnügen genießen zu können, stumpft das Verlangen darnach ab. Es wird und muß sich unausbleiblich herausstellen, daß z. B. fünf gute Vorstellungen einer Woche besser besucht sein und mehr eintragen müssen, als sieben mittelmäßige, unter denen einige ganz schlechte. Ein unbedingter Gewinn ist schon die Ersparniß der Tageskosten und somit die Reduktion des jährlichen Ausgabe-Etats.

Daher möge von vornherein eine Bestimmung festgesetzt werden, wonach z. B. die Spieltage am Nationaltheater zu Dresden von der Zahl sieben auf höchstens fünf herabgesetzt werden, und so für Leipzig verhältnißmäßig ähnlich.

# Das musikalische Institut.

In unmittelbarem Zusammenhange mit dem Theater steht die musikalische Kapelle.

Dieses Institut, ursprünglich (wie es seine Benennung „Kapelle" bekundet) zur Verherrlichung des Gottesdienstes durch musikalische Feier desselben begründet, erhielt zunächst seine weltliche Bestimmung durch seine Mitverwendung zur Ergetzung des fürstlichen Hofes bei Festen u. dergl.; zu diesen Ergetzungen gehörte früher namentlich auch die italienische Oper. Im Laufe der Zeiten ist die Bestimmung dieses Institutes immer mehr der Weltlichkeit zugewendet und der Öffentlichkeit zum Mitgenusse seiner Leistungen erschlossen worden, so daß endlich seit Errichtung des Hoftheaters seine Verwendung zum allergrößten Theile diesem zugewiesen ist: die Kapelle hat zwar noch in derselben Ausdehnung wie früher den musikalischen Kirchendienst zu versehen, und es ist daher auf der Civilliste Sr. Maj. des Königs namentlich um dieser Bestimmung willen seiner gedacht; der bei weitem überwiegend gewordene Theil seiner Beschäftigung kommt jedoch dem Theater zu gut, in welchem für Schauspiel und Oper das Orchester einzig von ihm gestellt wird. Seine Benutzung zur Privatunterhaltung des Hofes hat sich von selbst auf

diese Weise außerordentlich beschränkt; die Kapelle hat in der letzten Zeit nur am Neujahrstage während der königlichen Tafel, und am zweiten Ostertage bei einem Hoffeste, einen Theil der Unterhaltung zu besorgen gehabt, außerdem sind an verschiedenen Abenden, namentlich des Winters, einzelne Virtuosen der Kapelle zur Unterhaltung des Hofes mit verwendet worden. Der Genuß an den Leistungen des Institutes ist somit fast ausschließlich der Öffentlichkeit zugewendet, und zum größten Theile bestehen diese in seiner Mitwirkung bei den Theateraufführungen, sowie in großen Konzertaufführungen selbst: seine ursprüngliche Bestimmung für die Kirche beschränkt sich gegenwärtig fast lediglich nur auf die Beibehaltung der Anzahl der Dienste; der Geist derselben hat namentlich dadurch großen Abbruch gelitten, daß der vokale Theil der Kapelle fast gänzlich vernachlässigt worden ist, ein Gegenstand der Betrachtung, dem wir uns alsbald ausführlich zuzuwenden beabsichtigen.

Unter solchen Umständen ist denn vorzüglich der instrumentale Theil der Kapelle, das eigentliche Orchester, zu entsprechender Blüthe gediehen: er ist es, der die Ehre des ganzen Institutes getragen und der Nation Achtung vor ihm gesichert hat. Seine Erhaltung und zeitgemäße Fortentwickelung würde daher nicht nur im äußersten Interesse der Kunst, sondern auch im Wunsche der Nation begründet sein. Es fragt sich aber, ob die zur Erhaltung der Kapelle auf der Civilliste jährlich ausgesetzte Summe nicht zweckmäßiger als bisher verwendet werden kann, um in ihr ein musikalisches Institut herzustellen, in dessen Organisation sämmtliche Theile der absoluten Musik eingeschlossen und gleichmäßig vertreten seien, das ferner in sich selbst die Quelle der Erneuerung und Fortbildung ernähre, und das endlich für die Pflege der Musik im gesammten sächsischen Vaterlande von Nutzen wäre? Die Lösung dieser wichtigen Aufgabe ist allerdings bisher vernachlässigt, ja die Aufgabe selbst nicht erkannt worden; und in demselben Grade, wie beim Theater, ist dieser Übelstand auch hierbei darin begründet, daß zu der obersten Leitung auch

des betreffenden Institutes bis jetzt derselbe Beamte des Hofstaates bestellt worden ist, bei dem ein spezielles künstlerisches Sachverständniß nicht vorausgesetzt wurde, ohne welches, auch bei dem redlichsten und vortrefflichsten Willen zu dem Besten, das wahre Beste für die Kunst selbst doch nie erkannt werden kann.

Die Zahl der Mitglieder eines solchen musikalischen Institutes ist nach dem vorhandenen, namentlich durch die Räumlichkeit der Kunstlokale genau sich bestimmenden Bedürfnisse ein- für allemal als zweckdienliche Norm festzusetzen: die Anforderungen an die einzelnen Glieder des Organismus sind ein- für allemal genau zu ermitteln; die verhältnißmäßigen Ausgaben dafür bilden in ihrer Gesammtheit den Etat, welcher ebenfalls von vornherein fest bestimmt wird, und somit bleibt der Verwaltung nur die Aufgabe, nach Ermessen der künstlerisch'en Zweckmäßigkeit die Ausfüllung des Etats anzuordnen, und hierzu kann nur Derjenige berufen sein, dem die künstlerische Leitung des Institutes mit der unmittelbaren Verantwortlichkeit für dessen Leistungen übertragen ist, und das ist der Kapellmeister (oder musikalische Dirigent), wie beim Theater der sachverständige, aus dem Theater selbst hervorgebildete Direktor. Seine Verantwortlichkeit muß jedoch dem Institute gegenüber wohl begründet sein, und dieß wird durch eine verfassungsmäßige Organisation desselben am sichersten erreicht werden. Die Organisation des Institutes ist daher zuvörderst in das Auge zu fassen, und nach Ermittelung dessen, wie der jährliche Etat am zweckmäßigsten zur harmonischen Beschaffung eines vollständigen Ganzen zu verwenden sei, werden sich die Glieder sicherer herausstellen, welche in selbständiger Vertretung und Betheiligung zur Aufrechthaltung des guten künstlerischen Geistes selbst beitragen sollen. —

Gesangschor.

Das Instrumentalorchester tritt bei allen Aufführungen, sei es in der Kirche, im Theater oder in Konzerten, in mehr oder weniger unmittelbares Zusammenwirken mit dem Gesangschor: für die Kirche werden wir nachweisen, daß, nach allen Begriffen von einer würdigen Kirchenmusik, das Orchester sogar vor dem

Gesangschor zurückzutreten hat. Dieser sehr wichtige Theil des gesammten musikalischen Institutes nun, wie ist er gegenwärtig beschaffen?

Kirchensänger.

Für den Kirchengesang sind aus dem Kapellfonds eine Anzahl Sänger besoldet, welche nach der Eigenschaft, ob sie katholischen Bekenntnisses sind, aus der Zahl der Opernsänger angestellt werden: zu bemerken ist hierbei, daß schon des geforderten Glaubensbekenntnisses wegen die Auswahl schwierig und beschränkt ist, daß ferner bisher die Unterstützung eines Kirchengehaltes oft auch zum Unterhalt von Sängern verwendet wurde, welche für den Operngesang bereits halbe Invaliden waren, oder solcher, deren Gehaltsforderungen der Theaterkasse zu lästig fielen, daher ein Theil derselben auf den Kapellfonds übertragen wurde, jedoch gegen die stillschweigend getroffene Übereinkunft, so lange die Stimme des Sängers in Kraft für die Bühne sei, sie für die Kirche nicht in Anspruch zu nehmen. Die Zahl dieser sogenannten „Solosänger" wurde durch fünf bis sechs katholische Theater-Choristen verstärkt, so daß die Gesammtzahl der Männerstimmen gegenwärtig vierzehn betrug. Die Frauenstimmen: Sopran und Alt, wurden mit zehn bis zwölf Knaben aus der hiesigen katholischen Freischule (für diesen Zweck meistens aus Böhmen rekrutirt) besetzt, welche von einem „Instructor" einstudirt werden. Für Sopran und Alt waren früher italienische Kastraten als Solosänger angestellt, welche jetzt der sittlichen Stimme der Zeit gänzlich gewichen sind. Diese 24 bis 26 Sänger, welche ein eigentliches Chorinstitut ihrer höchst verschiedenen Beschaffenheit wegen gar nicht ausmachen, werden nun in der Kirche von einem 50 Mann starken Orchester begleitet: das Orchester, in einem unverhältnißmäßigen Übergewicht gegen die Sänger, führt im Verein mit diesen Kompositionen aus, welche von den im vorigen Jahrhundert bis in den Anfang dieses in der hiesigen Kapelle angestellten Kapellmeistern verfaßt worden sind, und zum größten Theile einem Style angehören, in dem (veraltete) weltliche Virtuosität am meisten, kirchliche Würde mit geringen Ausnahmen aber fast gar nicht vertreten ist. Dieß für jetzt nur beiläufig erwähnt, bestätigen wir, daß die soeben bezeichneten Sänger das einzige der Kapelle einverleibte Vokalinstitut bilden.

Theaterchor.

Der Theaterchor ist in der letzten Zeit der Gegenstand neu erregter Sorgfalt gewesen. Vor noch 30 Jahren war ihm, zumal in der damals ausschließlich herrschenden italienischen Oper, eine so geringe Wichtigkeit zugetheilt, daß er in einer nur schwachen Anzahl von Chorsängern vertreten war. Seit dem Hervor-

treten einzelner deutscher, namentlich aber auch der modernen großen französischen Opern, ist seine höhere Wichtigkeit immer mehr erkannt und sind von Zeit zu Zeit den künstlerischen Forderungen für seine Verstärkung allmählich Zugeständnisse gemacht worden. In neuester Zeit sind auch Schritte geschehen, den Chorsänger in Bezug auf Gehalt und Versorgungsmöglichkeit aus einem Zustand tiefster Erniedrigung zu emanzipiren. Die Ansprüche an den einzelnen Chorsänger sind allerdings, dem dramatischen Sänger und auch dem Mitgliede des Orchesters, von dem individuelle künstlerische Ausbildung ebenfalls gefordert wird, gegenübergehalten, geringerer Natur: für ihn genügt der Besitz einer Stimme untergeordneterer Gattung, ein unanstößiges Äußere und Fleiß. Seine nützliche Verwendung und erfolgreiche Wirksamkeit im vollkommen gleichmäßig geordneten Verein mit seinen zahlreichen Kollegen ist hauptsächlich das Verdienst des Chordirektors, der ihn für diesen Zweck erzieht. Immerhin kann und darf die staatliche Gesellschaft aber nicht dulden, zu dem Zweck ihrer höheren Vergnügungen den Choristen als Sklaven verwendet zu sehen, und das war und ist er, wenn bei einer starken Beschäftigung, die ihm jeden anderen Erwerb unmöglich macht, sein Gehalt fast kaum zum allernöthigsten Auskommen ausreichte, seine Versorgung bei eingetretener Unfähigkeit aber nur in seltenen Fällen der Gnade des Königs empfohlen werden konnte. Hiergegen ist in der neuesten Zeit einige, doch aber nicht vollkommen ausreichende Sorge getragen worden. Vor Allem ist aber noch sein künstlerischer Bestand ungenügend: bei seinem Zusammenwirken mit dem Orchester der Kapelle ist er zumal der Stärke nach im entschiedenen Nachtheil, seine künstlerische Zucht durch eine wirklich organisirte Chorschule noch nicht hinlänglich begründet. Diese Übel treten in der Oper und im Konzert namentlich noch störend hervor.

Dotirung eines Chorinstitutes.

Nach dem neuesten Bestand sind die Ausgaben der Theaterkasse für den Theaterchor, mit Chordirektor, 8000 Thlr.; hierzu tritt die Bezahlung eines Hülfschores von Militairsängern, welcher zu den meisten Opern hinzugezogen wird, wodurch die Gesammtausgaben ziemlich auf 10,000 Thlr. steigen. Schlagen wir daher 10,000 Thlr. als die nöthige Summe an, welche vom Dresdener Theater für einen guten Chor bewilligt werden muß, so nehmen wir ein- für allemal diese 10,000 Thlr. als stehende Ausgabe von der Subvention für das Theater fort; aus dem Kapelletat ziehen wir dagegen die 5000 Thlr., welche gegenwärtig für das Kirchengesangsinstitut verwendet werden, heraus, so erhalten wir 15,000 Thlr., und diese sind unserer auszuführenden Berechnung gemäß

ausreichend zur Dotirung eines Chorinstitutes, welches, dem Orchester der Kapelle entsprechend zur Seite stehend, in Kirche, Theater und Konzert seinen Platz würdig ausfüllen wird.

Die Ausführbarkeit dieses Entwurfes ist zunächst durch das Eingehen des bisherigen Kirchengesangsinstitutes bedingt: von diesem ist hier daher ausführlicher zu sprechen.

Die katholische Kirchenmusik.

Soll die katholische Kirchenmusik, unter den bestehenden Zeitstimmungen zumal in der katholischen Hofkirche zu Dresden, mit gerechtem Anspruche erhalten werden, so muß sie die fast gänzlich verloren gegangene Würde religiöser Erhabenheit und Innigkeit wieder erhalten. Pabst Marzellus wollte im 16. Jahrhundert die Musik gänzlich aus der Kirche verweisen, weil die damalige scholastisch spekulative Richtung derselben die Innigkeit und Frömmigkeit des religiösen Ausdruckes bedrohte: Palestrina rettete die Kirchenmusik vor der Verbannung, indem er diesen nöthigen Ausdruck ihr wieder verlieh; seine Werke, sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die Blüthe und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich: sie sind nur für den Vortrag durch Menschenstimmen geschrieben. Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchester-Instrumente in dieselbe: durch sie, und durch ihre immer freiere und selbständigere Anwendung, hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch that, und von dem schädlichsten Einfluß auf den Gesang selbst wurde: die Virtuosität des Instrumentalisten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausgefordert, und bald drang der weltliche Operngeschmack vollständig in die Kirche ein: gewisse Sätze des heiligen Textes, wie: Christe eleison, wurden zu stehenden Texten für opernhafte Arien gestempelt, und nach dem italienischen Modegeschmacke ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrage in die Kirche gezogen. —

In Dresden.

Der Zeit, in der diese gänzlich verderbte und entweihte Richtung zur herrschenden geworden war, gehört die Einrichtung eines katholischen Hofgottesdienstes in Dresden an: von diesem Ausgangspunkte hat sich die Kirchenmusik in der hiesigen katholischen Hofkirche ausgebreitet, in dieser weltlichen Richtung fortgebildet. Durch Herbeischaffung kostspieliger Sänger, namentlich von Kastraten, wurde den Komponisten die Aufgabe gestellt, auf die Ausbeutung und Verwendung dieser Talente bedacht zu sein, und sämmtliche Kirchenkompositionen, welche gegenwärtig noch den verwendbaren Vorrath für den musikalischen Gottesdienst ausmachen, gehören bis auf einzelne, hie und da, und in den einzelnen Theilen zerstreute Ausnahmen, dieser mit Recht jetzt als verwerflich und den gesunden religiösen Geist geradezu verhöhnend erkannten Geschmacksrichtung an. Fügen wir dem nun noch hinzu, daß die Bedingungen, welche für Dresden jene Kompositionen hervorriefen, jetzt erloschen, daß nämlich die Sänger, zumal die Kastraten, jetzt nicht mehr vorhanden sind, daß daher die für ihre Virtuosität berechneten einzelnen Gesangsstücke jetzt von Sängern, denen diese Virtuosität gänzlich fremd ist, die Partien der Kastraten namentlich von Knaben stümperhaft vorgetragen werden müssen, so tritt das Widernatürliche, oft Empörende der Beibehaltung dieser Kirchenmusik mit Entschiedenheit heraus. — Als nächstes Mittel zur Abhülfe könnte vorgeschlagen werden, einige Sängerinnen in die Kirche einzuführen, um die Kastraten zu ersetzen: fernerhin das Repertoir der Kirchenmusikstücke selbst sorgfältig aus solchen Kompositionen auszuwählen, welche jener schlechten Richtung am wenigsten angehören. Seitdem die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im Allgemeinen von ihrer Reinheit verloren hat, haben nämlich nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeiten Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemeinem künstlerischen Werthe sind: dem reinen Kirchenstyle, wie es jetzt ihn wiederherzustellen aus so vielen Gründen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an: sie sind absolute musikalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen

Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Konzerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eigenen, namentlich auch ihrer großen Zeitdauer wegen, welche den Werken eines Cherubini, Beethoven u. s. w. die Aufführung während des Gottesdienstes gänzlich verwehrt. Wollten wir nun, indem wir aber immer noch auf volle Reinheit der Kirchenmusik Verzicht leisteten, diese Meisterwerke der Komposition, z. B. durch Kürzungen, zu dem Gebrauch in unserer katholischen Hofkirche herrichten, so entstünde in der Räumlichkeit unseres Chores selbst ein unüberwindliches Hinderniß. Der Raum, der für die Aufstellung des Orchesters und Chores uns gegeben ist, würde ohne einen gänzlichen Umbau, und somit ohne Zerstörung der architektonischen Anlage des ganzen Schiffes, nicht in dem Maaße erweitert werden können, daß eine der nothwendigen Stärke des Orchesters entsprechende (für diese Kompositionen aber unbedingt nöthige) Anzahl von Chorsängern Platz fände. Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes, nicht aber der instrumentale Schmuck, oder gar die triviale Geigerei in den meisten unserer jetzigen Kirchenstücke, muß jedoch den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben, und wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muß die Vokalmusik sie wieder ganz allein vertreten. Für die einzig nothwendig erscheinende Begleitung hat das christliche Genie das würdige Instrument, welches in jeder unserer Kirchen seinen unbestrittenen Platz hat, erfunden; dieß ist die Orgel, welche auf das Sinnreichste eine große Manichfaltigkeit tonlichen Ausdruckes vereinigt, seiner Natur nach aber virtuose Verzierung im Vortrag ausschließt, und durch sinnliche Reize eine äußerlich störende Aufmerksamkeit nicht auf sich zu ziehen vermag. Für die Aufstellung eines starken Sängerchores, statt des Orchesters, ist die uns überwiesene Räumlichkeit in der hiesigen katholischen Hofkirche ganz vorzüglich geeignet, und es muß die Wirkung seines Vortrages eine ungemein schöne und erhebende in diesem Gebäude sein, welches in seiner Akustik der ruhiger sich bewegenden

Vokalmusik allein.

menschlichen Stimme von größtem Vortheil ist, während das unruhiger sich bewegende Instrumentale von oft höchst nachtheiliger Wirkung für das Gehör und somit für das Verständniß der Musik wird, da der außerordentlich thätige Schall es verwirrt und zur Dissonanz bringt.

Einführung von Frauen und Protestanten in die Kirche.

Zwei Hindernisse stehen zunächst der Einführung der reinen Vokalmusik in unsere katholische Hofkirche entgegen. Das erstere, durch einen geeigneten Entschluß der betreffenden Behörde sogleich zu beseitigende, besteht in der, für Herstellung eines guten und starken Chores nothwendigen, Zulassung von Frauen, sowie in der Unmöglichkeit, das Personal nur aus Mitgliedern des katholischen Kirchenverbandes zu stellen. Wir beabsichtigen mit der ganzen Einrichtung lediglich die Wiederherstellung einer wahrhaft erhebenden, religiösen Kirchenmusik: der katholischen Geistlichkeit kann aus allen erdenklichen Gründen nur daran gelegen sein, dieß Unternehmen auf jede Weise zu fördern. Frauen sind bereits in vielen katholischen Kirchen anderer Länder für den Kirchengesang zugelassen worden: bestände für Dresden aus dem Grunde, daß der an und für sich prunkende katholische Gottesdienst in einer zum überwiegend größten Theile protestantischen Stadt durch den Umstand, daß auch Frauen dabei betheiligt wären, noch mehr eine bloß neugierige Masse in die Kirche ziehen möchte, ein besonderes Bedenken dagegen, so wäre dem zu erwidern, daß — da dem weiblichen Geschlechte doch an und für sich der Besuch selbst des Schiffes aus reiner Neugier ebenfalls nicht gewehrt werden kann, in der erhöhten Stellung auf dem Chor ihm wohl noch eher ein Platz anzuweisen wäre, und daß ja außerdem ihr deutlicher Anblick durch ein den Chor umgebendes Gitter verwehrt werden könnte; zumal dürfte aber auch die Versicherung genügen, daß die gefeierten Virtuosenstimmen der Oper prinzipmäßig nicht zur Kirche hinzugezogen werden sollen, da die etwa vorzutragenden „Soli" von der Beschaffenheit sein werden, daß für ihren einfachen Vortrag die sogenannten Chorführerinnen vollkommen ausreichen. — Die Anforderung katholischen Glaubensbekenntnisses bei jedem Mitgliede des Chores dürfte von der katholischen Geistlichkeit in einem fast durchaus protestantischen Lande in unserer Zeit wohl kaum mehr als unzubeseitigend festgehalten werden, schon weil wir dadurch den meisten Kindern des Vaterlandes die Versorgung durch dieses Chorinstitut verwehren müßten. Zur Überwindung dieses Bedenkens wird aber noch die Übereinkunft genügen, daß der eigentliche Ceremoniengesang nur von einer Anzahl katholischer Mitglieder des Chores besorgt werden soll.

Das zweite, erst mit der Zeit allmählich zu überwindende Hinderniß besteht in dem Mangel an Vorrath der nöthigen Kirchenstücke für eine Vokalmusik. Ihm kann nur nach und nach abgeholfen werden, und es möge dafür folgendes Verfahren eintreten. Allmähliche Einführung.

Schon jetzt werden eine Anzahl geeignet erscheinender Kompositionen Palestrina's und seiner Nachfolger ausgesucht: die Kapellmeister erhalten den Auftrag, die verloren gegangenen Überlieferungen für den Vortrag derselben nach künstlerischem Ermessen wieder herzustellen, diese Werke somit, wie dieß erwiesener Maßen sehr wohl möglich ist, zu der vollen Frische und Wärme religiösen Ausdruckes wieder zu beleben, und für das Einstudiren in diesem Sinne Sorge zu tragen. — Aus einem weiter unten zu ermittelnden Fonds werden an sämmtliche Komponisten des Vaterlandes und Deutschlands überhaupt Preise für gute Kirchenkompositionen im reinen Vokalsatz, zugleich auch für Auffindung älterer Kirchenkompositionen mit zweckmäßiger Wiederauffrischung und Bezeichnung des Vortrages derselben ausgeschrieben. — Bis nun mit der Zeit das Repertoir stark und mannigfaltig genug geworden ist, um den gesammten Bedarf eines Kirchenjahres damit auszufüllen, muß der bisherige Bestand der Kirchenmusik in der Weise aufrecht erhalten werden, daß zunächst nur ausnahmsweise ab und zu der Dienst durch reine Vokalmusik mit verstärktem Chor versehen wird; in dem Verhältnisse nun, als der Vorrath an Vokalkompositionen anwächst und zugleich die jetzt bestehenden, nach und nach aufzuhebenden, Kontrakte der bisherigen Kirchensänger erlöschen, werden die bisher verwendeten Kirchenkompositionen, also auch die Mitwirkung des Orchesters dabei, gänzlich aus der Kirche zurückgezogen, um endlich der Vokalmusik und ihren Kompositionen allein Platz zu machen. Das Orchester wird dagegen in größeren geistlichen Konzerten genügend dazu beitragen können, im Verein mit dem vollen Chor die Meisterwerke der Kirchenmusik im gemischten Styl als eine selbständige Musikgattung der Öffentlichkeit vorzuführen, so daß mit dieser neuen Einrichtung nur das Schlechte, nicht aber das Gute, was in dieser Gattung geschaffen ist, verloren gehen wird. —

Das somit zu einem würdigen Gliede des musikalischen Gesammt-Institutes erhobene Chorinstitut soll nun folgender Weise organisirt werden. —

Die Anzahl der Chorsänger muß grundsätzlich so bestimmt werden, daß sie beim Zusammenwirken mit dem Orchester möglichst die Zahl der Instrumente Einrichtung des Chorinstitutes

noch um etwas übertrifft: es ist erwiesen, daß das Orchester selbst einem doppelt so starken Chore immer noch vollkommen gewachsen ist. Die jährliche Summe von 15,000 Thlr. würde, mit einiger Verbesserung der bisherigen Gehalte, für 70 Choristenstellen, Chordirektor, Substituten u. s. w. in dieser Weise zu verwenden sein:

Chorschule. Da die Anforderungen an einen guten Choristen bescheidener Natur sind, so läßt sich voraussetzen, daß das sächsische Vaterland und schon Dresden an und für sich genügenden Vorrath an geeigneten Talenten bieten wird: das Chorinstitut soll daher hauptsächlich durch Angehörige des Vaterlandes ergänzt und erhalten werden. Zu diesem Zwecke hat das Institut die Verpflichtung zu übernehmen, durch Unterrichtertheilung die Andauer eines guten Fortbestandes sich selbst zu versichern. Zugleich mit der Bekanntmachung für die Theaterschule soll daher halbjährlich die Aufforderung zur Aufnahme in die Chorgesangschule erlassen werden. Die darauf sich meldenden jungen Leute, die Männer ebenfalls nicht unter 16, die Mädchen nicht unter 14 Jahren, haben sogleich sich zu erklären, ob sie nur für den Chor, oder ob sie auch für das Theater sich ausbilden wollen. Im letzteren Falle entscheidet zunächst eine Prüfung über deren Fähigkeit; — wird sie nicht für ausreichend erachtet, so hat der Chordirektor in einer besonderen Prüfung seine Tauglichkeit zum Chorsänger zu beurtheilen: wird sie als genügend erkannt, so steht es dem Betreffenden frei, ausschließlich nur in die Chorschule zu treten; auch den Schülern des Chorgesanges wird jedoch der Anspruch darauf zuerkannt, um die Zeit der halbjährlichen Prüfungen der Zöglinge der Theaterschule zu einer wiederholten Erprobung ihrer etwa noch sich herausstellenden Fähigkeiten auch für das Schauspiel oder die höhere dramatische Gesangskunst sich zu melden. — Jeder Zögling auch der Theaterschule hat bei irgend ausreichender Stimmbegabtheit den Unterricht in der Chorschule mit durchzumachen: das betrifft selbst die talentvolleren Zöglinge, deren Fähigkeit sie für den höheren dramatischen Gesang bestimmt hat, da die Erfahrung lehrt, wie wichtig die Übungen im geregelten Chorgesange zur Pflege und Erstarkung musikalischer Anlagen sind.

Das somit allen Vermuthungen nach ziemlich starke Personal der Zöglinge und Theilnehmer der Chorgesangschule wird in diejenigen zwei Klassen eingetheilt, welche der dritten und zweiten Klasse der Theaterschule entsprechen. In der dritten Klasse der Theater- oder der zweiten der Chor-Schule erhalten die Zöglinge ein Jahr lang den Elementar-Unterricht in der Musik und im

Gesang im Allgemeinen vom Chordirektor oder dessen Substituten unentgeltlich: vom Tanz-, Fecht- und Exercier-Meister wird ihre körperliche Ausbildung gefördert; zu den Gesammtübungen des Chores werden sie mit hinzugezogen. — In der ersten Klasse der Chor- oder der zweiten der Theaterschule werden sie bereits zur Mitwirkung im Gesammtchor in Kirche, Theater und Konzert bei größeren Aufführungen mit hinzugezogen. In halbjährlichen Prüfungen wird wiederholt ihre Fähigkeit, wie sie sich dann sicherer herauszustellen hat, geprüft: bei vollkommen bewährter Unfähigkeit können sie nach jeder solchen Prüfung noch entlassen und ihren Angehörigen mit der Empfehlung eines anderen Berufes wieder zugestellt werden. — Aus den Fähigeren dieser zweiten Klasse der Chorschule soll sich nun das wirkliche Chorinstitut bei eintretendem Bedürfnisse durch Anstellung der Betreffenden verstärken. Das Nationaltheater zu Leipzig soll angewiesen sein, seinen Bedarf für den Chor nur aus der zweiten Klasse der Dresdener Chorschule zu ziehen, um den Zöglingen eine Anstellung mit Gehalt so viel und bald wie möglich zu versichern: auch für die eine oder zwei Zweigtruppen werden sie die nöthigen Chorsänger liefern, wobei es sich von selbst versteht, daß ihre Anstellung (ob hier oder dort?) sich immer nach dem Grade ihrer Fähigkeit richten wird. Auswärtigen Theatern wird ihre Acquisition gestattet, sobald eine Anstellung an einem der beiden Nationaltheater binnen einem halben Jahre dem Betreffenden nicht zugesagt werden kann. Jeder bereits auch schon wirklich angestellte Chorist darf sich zu den halbjährlichen Prüfungen der Theaterschule noch melden, damit ihm, falls sich früher noch nicht herausgestellte Fähigkeiten in ihm noch entwickelt hätten, die Möglichkeit der Herausbildung derselben und somit das Betreten einer glänzenderen Laufbahn, als der des Choristen, nicht abgeschnitten werde.

Die Versorgung im Alter soll den Mitgliedern des Chorinstitutes in folgender Weise versichert werden:

Pensionsversorgung für Choristen.

Der Chordirektor wird bei eingetretener Unfähigkeit nach dem Gesetz für Staatsdiener pensionirt und seine Pension aus dem Fonds für Pensionirung invalider Mitglieder der Kapelle bestritten, wie bisher für den Ceremonienſänger und Instructor der Knaben, sowie die Kirchensänger, deren Versorgung nach der neuen Organisation nicht mehr der Civilliste zur Last fallen wird.

Wird ein Chorsänger durch den Verlust seiner Stimme in dem Grade untauglich, daß seine fernere Mitwirkung den Leistungen des Chores undienlich oder gar hinderlich ist, so ist seine Versorgung zunächst dadurch zu bestreiten,

daß ihm, je nach seinen sonstigen Leistungen im aktiven Theaterdienst, sei es für das Hauptnational-Theater zu Dresden oder bei einer der Hülfstruppen für die Provinzen, eine anderweite Anstellung, welche ihm seinen bisherigen oder doch den zunächst unter diesem stehenden Gehalt bieten muß, zugewiesen wird: es sollen daher alle für Choristen und Choristinnen geeignete Stellen lediglich für diese vorbehalten bleiben. Wird nun 1) der somit anderweitig angestellte Chorist auch für die ihm zugetheilte neue Stelle unfähig, ist 2) bei seiner eingetretenen Invalidität als Chorsänger kein Posten für ihn offen, oder 3) erklärt der invalide Chorsänger, daß er den geringeren Betrag einer Pension der Beibehaltung seines bisherigen oder eines nur wenig geringeren Gehaltes gegen Übernahme einer anderen Beschäftigung vorziehe, so ist er nach einer festzusetzenden Norm aus einem Fonds zu versorgen, welcher auf folgende Weise zu gründen und zu unterhalten ist.

1) Im Laufe jedes Jahres soll der Ertrag einer Benefiz-Vorstellung im Theater dem Pensionsfonds zugewendet werden: zu dieser Vorstellung wird vom Direktor die erste Aufführung einer neuen Oper an einem Tage der Woche, an welchem sonst keine Theatervorstellung stattfindet, bestimmt.
2) Ebenso soll jährlich eine Konzertaufführung, in welcher das Orchester den Chor zu unterstützen hat, zu gleichem Zwecke statthaben.
3) Nach dem jährlich sich herausstellenden Bedarf des Fonds ist der Chor berechtigt, Aufführungen reiner Vokalmusik zu veranstalten.

Die Mitglieder des Chorinstitutes wählen aus sich einen Ausschuß zur Verwaltung dieses Fonds. Der Chordirektor seinerseits ist hauptsächlich verpflichtet, streng darauf zu halten, daß zum Chorgesang unfähig gewordene Choristen dem künstlerischen Bestand des Institutes nicht zum Nachtheil fallen, — daher er auf anderweite Verwendung oder gänzliche Versorgung zur rechten Zeit anzutragen und zu bestehen hat. Hierfür ist er der musikalischen Oberbehörde des Institutes verantwortlich.

Wir wenden uns nun zu dem Instrumental-Orchester der Kapelle zurück. Orchester.

Die nach seinem Bestand im Jahre 1848 für diesen Haupttheil des Institutes bestehenden Ausgaben der Civilliste belaufen sich mit Einschluß der Gehalte für den Generaldirektor, die Kapell- und Konzertmeister, den Musikdirektor, die Organisten, die Accessisten und das dienende Personal, ferner mit Einrechnung der jährlich zur Anschaffung und Erhaltung der Instrumente sowie zur Austheilung von Gratificationen bestimmten Summe, — somit also ohne die Ausgaben für Kirchengesang, stark über 40,000 Thlr. Der Ansatz auf der Civilliste ist somit nicht unbedeutend überschritten. Unsere Aufgabe dürfte es daher sein, bei möglichster Verbesserung des Institutes dennoch die Ausgaben dafür auf ihren ursprünglichen Ansatz zu beschränken.

Verhältniß der Zahl der Dienste.

Die in den letzten Jahren nothwendig erachtete Anzahl der Musiker ist in dem Verhältniß der Anforderungen an die Stärke und zumal Anzahl ihrer Dienstleistungen entstanden. Gegenwärtig sind außer 60 sogenannter wirklicher Kammermusiker noch 20 Accessisten mit einem Gehalt von 150 Thlr. jährlich angestellt. Diese Zahl war durchaus nothwendig, um bei dem gegebenen Verhältnisse der Räumlichkeit, in der die Aufführungen stattfinden, der Anzahl der Dienstleistungen zu entsprechen: diese bestanden in über 200 Kirchendiensten und täglichem Dienste im Theater, in dem wöchentlich 3 bis 4 Opern gegeben wurden, außerdem aber zu jedem Schauspiel ein Orchester für die Zwischenaktmusik gestellt werden mußte. Dazu kamen im Sommer oft doppelte Vorstellungen, in der Stadt und in dem Sommertheater, für welche häufig hier das Orchester zu einer großen Oper, dort das Orchester zu einem Singspiel erfordert wurde; eine übermäßige Anzahl von Proben wurden durch diese mannigfaltigen Vorstellungen und bei dem unruhigen Wechsel derselben bedingt. Hierfür war die erwähnte Zahl von Musikern eben nur die zur Noth ausreichende, da das Orchester in sich zu zwei verschiedenen Orchestern kombinirt werden mußte.

Zukünftige Beschränkung der Zahl der Dienste.

Ein Zustand, in welchem solche übermäßige und dem Wesen der Kunst höchst undienliche Verwendung musikalischer Kräfte als Bedingung eingeschlossen war, soll und wird durch die neue Organisation des Nationaltheaters aufgehoben werden. Fortan wird die Zahl der sogenannten Spieltage in einer Woche auf 5 beschränkt sein: von diesen Tagen werden nur 2, in sehr seltenen

Fällen höchstens 3 der Oper zugewiesen sein: die Musik in den Zwischenakten des Schauspiels wird hoffentlich aber gänzlich abgeschafft werden, und zwar aus folgenden Gründen. —

Schauspiel-musik.

Die Nothwendigkeit, nach dem Falle des Vorhanges am Schlusse eines Schauspiel-Aktes Musik spielen zu lassen, ist nach keinem künstlerischen Ermessen zu rechtfertigen: es ist dieß mehr eine durch zufälliges altes Herkommen entstandene Gewohnheit, deren Beibehaltung der Pflege der Kunst in jeder Beziehung nachtheilig ist.

Dem beabsichtigten Eindrucke des soeben beendeten Aktes eines Schauspieles könnte eine Musik höchstens nur dann entsprechen, wenn sie zur Festhaltung dieses Eindruckes eigens verfaßt wäre; das Repertoir solcher Zwischenaktmusik kann jedoch lediglich nur aus Tonstücken bestehen, die nach einer sehr allgemeinen Kategorie in ernste und heitere abzusondern sind, welcher Unterschied hier aber durchaus nicht genügt. Zu verschiedenen Zeiten hat man sich die erdenklichste Mühe gegeben, zweckmäßige Zwischenaktmusik einzurichten, und ist stets damit gescheitert. Welchen künstlerischen Zweck soll nun die Musik haben, wenn sie noch nie und nirgends den oben angedeuteten erreicht hat? Sie soll das Publikum während der Pause unterhalten. Das Publikum, welches gekommen ist, ein gutes Schauspiel zu sehen, sich an der Entwickelung und Darstellung von Charakteren und Situationen, wie sie die reine Schauspielkunst produzirt, geistig zu betheiligen, will aber keine Musik, zumal keine solche, die seinen Genuß nur stören kann. Den geistesträgen, nur oberflächlich angeregten Theil des Publikums, den man zu innerer Sammlung oder äußerem Aussprechen über den stattgehabten Eindruck sich nicht selbst überlassen zu können glaubt, soll sie gemeinhin nur über die Zeitdauer der Pause täuschen: welche entwürdigende Aufgabe für die Kunst! Diese Täuschung gelingt ihr aber nach allen gemachten Erfahrungen nicht einmal: die bei längerer Ausdehnung des Zwischenaktes nothwendige Wiederholung der einzelnen Theile des Musikstückes bringt

sogar durch künstlich geförderte Langeweile das Publikum gegen dieses Unterhaltungsmittel auf, so daß der Zwischenakt wirklich oft länger erscheint als er ist. Der rege Theil des Publikums verspottet und verhöhnt diese Musik, wenn sie sich durch Zudringlichkeit oder Schlaffheit bemerklich macht, gewöhnlich hört er absichtlich oder unwillkürlich gar nicht auf sie. Nun berechne man die Wirkung, welche diese Übelstände zusammengenommen auf den Musiker machen! Der schlaffe, ältere Musiker erschlafft bei solchen Aufführungen noch mehr, der jüngere, feurigere erkennt in seiner Verpflichtung dazu eine wahre Höllenmarter. Vor einem laut sprechenden oder vor Langeweile gähnenden Publikum seine innig geliebte Kunst preisgeben zu müssen, muß ihn im Anfang empören, endlich demoralisiren. Diese Einrichtung darf zur Ehre der Musik, zur Ehre des Schauspieles, und endlich zur Ehre des Publikums nicht länger fortbestehen; wir Alle müssen die Kraft haben, über eine schädliche Gewohnheit uns hinwegzusetzen, denn sie trägt endlich auch die Schuld davon, daß der Vortrag einer Musik, die zur Erhöhung der Wirkung eines besonderen Schauspieles verfaßt worden ist, ohne Eindruck, ja ohne nur die nöthige Aufmerksamkeit zu erregen, vorübergeht, wie wir dieß bei Beethoven's herrlicher Musik zu Egmont hier stets in Erfahrung gebracht haben. Wie viel höher wird nun solch' eine Musik in diesen besonderen Fällen wirken, wenn durch beständige Musikmacherei im Schauspiel das Publikum nicht dagegen gleichgültig gemacht worden, und bei dem selteneren Vorkommen derselben daher von vornherein seine Gespanntheit darauf, als auf etwas Ungewöhnliches, richtet?

Die gewöhnliche Schauspielmusik wird daher künftig hinwegfallen. —

Das linkische Bad.

Das kleine Theater am linkischen Bade ist zuletzt im Laufe des Sommers nur aus dem Grunde von Seiten der Generaldirektion des Hoftheaters mit Vorstellungen versehen worden, weil es von seinem Inhaber außerdem an eine fremde Truppe hätte vergeben werden dürfen, von der man Abbruch für das

Hoftheater zu fürchten glaubte. Die Einnahmen solcher Vorstellungen konnten schon des kleinen Raumes und des besonderen Kostenaufwandes wegen nie das bringen, was statt ihrer Vorstellungen in der Stadt eingetragen hätten: beim sogenannten Doppelspiel entstanden aber gewöhnlich die unwürdigsten Kollisionen, welche, wie der Charakter der Sommertheater-Vorstellungen im Allgemeinen, nur demoralisirend auf den Geist des ganzen Institutes wirken konnten Der Direktor des Nationaltheaters wird fortan dem Personale desselben diese Vorstellungen ersparen, dagegen die Bühne am linkischen Bade für die Sommermonate einer der Truppen zuweisen, deren Direktor er ernennt, deren Leitung er überwacht und denen er die Schüler der ersten Klasse der Theaterschule zunächst einverleibt hat: dieß wird zugleich die beste Gelegenheit bieten, an Ort und Stelle sich mit größerer Leichtigkeit von den Leistungen und Fortschritten der jungen Leute zu überzeugen.

Das bescheidene Orchester, welches dieser Truppe für Singspiele und kleine Opern zu Gebote stehen muß, wird auch ihre Vorstellungen auf dem Bade unterstützen, und wir behalten es uns vor, auf die Bildung dieses Orchesters später zurückzukommen. Das Orchester der Kapelle wird aber mit diesen Vorstellungen nichts mehr zu thun haben.

Vereinfachung des Orchesters.

Da wir nun endlich noch beabsichtigen, die Mitwirkung des Orchesters in der Kirche im Laufe der Zeit allmählich gänzlich aufzuheben, so blieben ihm demnach nur die 2 oder höchstens 3 wöchentlichen Aufführungen im Theater übrig, und rechnen wir im Laufe des Jahres auch noch eine gewisse Anzahl von Konzerten hinzu, so ist die Nothwendigkeit, für diese Leistungen ein in sich nöthigenfalls zu zwei Orchestern zu combinirendes Institut zu unterhalten, durch solche Beschränkung der Stärke des Dienstes aufgehoben. Mußte diese Nothwendigkeit bisher immer zuerst in das Auge gefaßt werden, so kann nun dagegen nur der Zweck sein, ein einziges wohl zusammengesetztes Orchester zu bilden, welches, so weit dieß erforderlich, in seiner Gesammtheit vereint, jede dieser Leistungen übernimmt, da von jedem Mitgliede desselben ohne ungebührliche Zumuthung verlangt werden kann, daß es zweimal in der Woche eine Oper mit den nöthigen Proben übernimmt, auch zu einer dritten Vorstellung, vielleicht einem leichteren Singspiel, zu welchem eine eigene Musik verfaßt ist, bereit sei. Daraus nun, daß das Orchester bei allen seinen Produktionen aus denselben Musikern zusammengesetzt sei, entspringt zugleich ein Vortheil für die künstlerische

Vollendung derselben, wie sie bisher nicht zur vollen Genüge erzielt werden konnte. Zumal die Blasinstrumente waren bisher in der Kapelle in doppelter Anzahl besetzt, weil der Dienst von einem der Bläserpaare unmöglich hätte bestritten werden können: die unaufhörlich wechselnde Zusammenstellung des Bläserchores durch die verschiedenen Blasinstrumentisten ist der vollendeten künstlerischen Feinheit im Vortrage, namentlich durch Ungleichheit der Stimmung, in vielen Fällen noch sehr hinderlich gewesen. Ein vollendetes Orchesterspiel kann nur dann erzielt werden, wenn sämmtliche Musiker unter sich wie zu einem untheilbaren Körper verwachsen.

Nöthige Stärke des Orchesters.

Die Größe des Raumes, in welchem das Orchester seine Leistungen zu Tage fördert, sowie die gemachten Erfahrungen über die für die Gesammtwirkung nöthige Stärke der einzelnen Theile desselben, geben die Summe für die erforderliche Stärke des Ganzen. In unserem Schauspielhause hat sich für die größere Oper folgende Besetzung der Instrumente als nöthig herausgestellt:

20 Violinen, 6 Bratschen, 6 Violoncelle, 4 bis 5 Kontrabässe, 2 bis 3 Flöten, 2 bis 3 Hoboen (incl. Englisches Horn), 2 bis 3 Klarinetten (incl. Baßklarinette), 2 bis 3 Fagotte, 4 Hörner, 2 bis 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Paar Pauken.

Um den oben besprochenen bisherigen Bedürfnissen zur Bestreitung eines höchst mannigfaltigen und starken Dienstes zu genügen, wurde für jedes der Blasinstrumente (mit Ausnahme der Posaunen) noch eine Stelle hinzugefügt, außerdem aber für Flöte, Hoboe, Klarinette und Fagott ein Accessist, für das Horn sogar zuletzt, und wegen dringender Umstände, 3 Accessisten mit 150 Thlr. jährlich angenommen. Für die Violine hingegen waren (incl. der beiden Konzertmeister) nur 18, für die Bratsche 5 und für das Violoncell ebenfalls 5 Musiker wirklich angestellt; der Mehrbedarf wurde durch 6 bis 7 Accessisten für die Violine, 3 für die Bratsche, 2 für das Violoncell und 1 für den Kontrabaß bestritten.

Die Accessisten.

Das durch die Noth erzeugte Institut der Accessisten ist zumal ihrer gehaltlichen Stellung wegen nicht zu rechtfertigen: in Wahrheit wurde von ihnen ganz derselbe Dienst wie von einem wirklich angestellten Musiker gefordert, dafür ihnen aber nur die Hälfte des untersten Kammermusikus-Gehaltes zugestanden; wären diese Leute aus einer Schule des hiesigen Orchesters hervorgegangen hätten sie somit, was sie unentgeltlich erlernt, dem Institute selbst zu verdanken,

so wäre es auch nicht mehr wie billig, als daß sie ihre Verpflichtung dadurch abtrügen, daß sie, sobald sie hierzu genügend herausgebildet wären, in einzelnen Aufführungen dieses auch wieder unentgeltlich unterstützten, wofür sie wiederum durch die nächste Anwartschaft zu Anstellungen im Orchester selbst entschädigt würden. Bisher aber mußte so weithin wie möglich die eingetretene Vacanz einer Accessisten-Stelle bekannt gemacht werden, um Musiker zur Anmeldung herbeizuziehen: darauf erschienen aus den Provinzialstädten des Vaterlandes, ja aus dem Auslande jüngere oder ältere Musiker, die ihre Ausbildung oft Stadtmusikern u. dergl. zu verdanken hatten: gewöhnlich hatten wir bei den angestellten Prüfungen den Mangel guter Ausbildung empfindlich zu beklagen, somit die Schuld zu büßen, von einem Institute aus, das selbst die bedeutendsten Künstler für jedes Instrument in sich schließt, für die Ausbildung junger Musiker nichts gethan zu haben.

Wurde nun unter vielen ein gut entwickeltes Talent gefunden und ausgewählt, so wurde ihm als Accessist der jährliche Gehalt von 150 Thlr. zuerkannt, ohne zu berücksichtigen, ob für so Geringes ein Fremder aus der Provinz oder gar aus dem Auslande sich nach Dresden übersiedeln, und meistens durch eine lange Reihe von Jahren (wir erlebten die Fälle, daß diese Zeit sich auf 15 Jahre ausgedehnt hat) sich anständig erhalten könne. Da wir nur dafür besorgt sein mußten, den besten unter den geprüften Musikern zu wählen, traf es sich oft, daß dieser beste bereits im reiferen Alter oder gar verheirathet und mit Kindern beschwert war, so daß bei diesem Verfahren das größte Elend der Betreffenden unterhalten wurde; denn immer verlockte die allerdings mögliche Aussicht, vielleicht bald eine Anstellung in der Zahl der wirklichen Kapellisten zu erhalten, Jeden zur Annahme solcher Accessisten-Stelle. — Dieses Institut, wie es jetzt besteht, muß daher im Interesse der Kunst, wie der Menschlichkeit, aufgehoben werden: — wir werden bei der neuen Organisation seiner aber auch nicht mehr bedürfen.

Zukünftiger Bestand des Orchesters.

Nehmen wir nämlich die nach dem oben besprochenen Plane für die Zukunft überflüssigen vierten Stellen der Blasinstrumente fort, und fügen wir diese den Saiteninstrumenten hinzu, so erhalten wir zu den beiden Konzertmeistern

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 20 | Stellen | für | die | Violine | statt | der | jetzigen 16 |
| 6 | „ | „ | die | Bratsche | „ | „ | „ 5 |
| 6 | „ | „ | das | Violoncell | „ | „ | „ 5 |

Diese mit den 3 Stellen der Holzbläser, den 4 des Hornes, den 3 der Trompete und Posaune u. s. w. vereinigt, bieten die gehörige Stärke eines in sich fertigen Orchesters, welches, bei nicht überhäuftem Dienste, der Accessisten nicht bedarf, in einzelnen Fällen aber durch eine sich bildende erste Schülerklasse ergänzt werden kann.

Die Gehalte für diese 60 Stellen würden, mit Rücksicht auf eine mäßige Verbesserung gegen jetzt, am zweckmäßigsten folgendermaßen festgesetzt werden:

Etat.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 10 | Stellen | zu | 600 | Thlr. | beträgt | 6000 Thlr. |
| 10 | „ | „ | 500 | „ | „ | 5000 „ |
| 10 | „ | „ | 450 | „ | „ | 4500 „ |
| 10 | „ | „ | 400 | „ | „ | 4000 „ |
| 10 | „ | „ | 350 | „ | „ | 3500 „ |
| 10 | „ | „ | 300 | „ | „ | 3000 „ |

Diese Stellen sollen bis zur Höhe der von 450 Thlr. von jedem angestellten Musiker, gleichviel bei welchem Instrumente, nach der Dauer seiner Anstellungszeit durch gleichmäßiges Aufrücken erreicht werden, wodurch die große Ungerechtigkeit beseitigt wird, daß ein noch so verdienstvoller Musiker überlang bei einem geringeren Gehalte verbleibt, bloß weil bei seinem Instrumente keine Vakanzen eintreten, während durch zufällige Erledigung der Plätze bei anderen Instrumenten ein jüngerer, vielleicht nicht so vorzüglicher Musiker, in größter Schnelligkeit im Gehalt aufwärts steigt. Um jedoch den gerechten Ansprüchen befähigterer künstlerischer Individualitäten zu entsprechen, und somit auch jedem einzelnen Instrumente seiner Gattung gemäß besonders tüchtige Musiker zu erhalten, sollen folgende Bestimmungen gelten:

Die 600 Thlr.-Stelle soll nach besonderer Tüchtigkeit nur zugetheilt werden 2 Violinisten, 1 Bratschisten, 1 Violoncellisten, 1 Kontrabassisten, 1 Flötisten, 1 Hoboisten, 1 Klarinettisten, 1 Fagottisten und 1 Hornisten. Die 500 Thlr.-Stellen gehören ebenfalls nur diesen Instrumenten an, nur 1 Trompeter soll sie außerdem ebenfalls erreichen können. —

Zu der oben berechneten Summe von 26,000 Thlr. treten hinzu

| | | |
|---|---|---|
| der Gehalt | für einen Harfenspieler | 300 Thlr. |
| „ „ | „ Organisten | 600 „ |
| „ „ | dessen Substituten | 400 „ |
| | Latus | 1300 Thlr. |

| | |
|---|---|
| Transport | 1300 Thlr. |
| ferner für einen Konzertmeister | 1500 „ |
| „ „ dessen Stellvertreter | 1000 „ |
| „ „ einen Musikdirektor | 1200 „ |
| „ „ das Dienstpersonal | 1000 „ |
| | 32000 Thlr. |

An der Spitze der Leitung des ganzen musikalischen Institutes kann wie wir zu Anfang zeigten, nur der mit der künstlerischen Leitung der Leistungen desselben Beauftragte, somit auch für deren Geist einzig Verantwortliche stehen: dieß ist der Kapellmeister, welcher die musikalische Direktion und Inspektion der Verwaltung zugleich übernimmt. Er tritt daher in den bisherigen Gehalt des Generaldirektors mit 2000 Thlr. ein, und zu seiner Unterstützung in der musikalischen Leitung genügt ein einziger Musikdirektor: die zweite Kapellmeisterstelle fällt somit, als überflüssig und die künstlerische Leitung wie die Verwaltung störend, in Zukunft hinweg.

Der Gesammtbetrag der Gehalte beliefe sich demnach auf 34,000 Thlr. Die noch übrigen 1000 Thlr. werden zur Unterhaltung und Anschaffung der nöthigen Instrumente verwendet, sowie zum Ankauf von Musikalien zu den Konzerten der Kapelle: diese Musikalien werden mit der Zeit eine Bibliothek ausmachen, welche, wie jede andere öffentliche Bibliothek, dem gesammten Vaterlande, zunächst aber den Zöglingen der Dresdener Musikschule zur Benutzung überlassen werden soll.

Preisertheilung. Da es zu diesem Zwecke aber jener Summe vielleicht sogar nur bis zur Hälfte bedarf, so soll der jährlich sich herausstellende Überschuß zu Preisen verwendet werden, deren Ausschreibung wir oben für Herstellung guter Vokal-Kirchenkompositionen näher gedachten: ist das nächste Bedürfniß für solche Kompositionen mit der Zeit befriedigt, so sollen Preise für andere, jedoch außerdramatische, Musikstücke ausgeschrieben werden. Der Etat von 40,000 Thlr. wäre daher mit Einschluß der 5000 Thlr. für das Chorinstitut erfüllt.

Konzerte. Bisher waren die Mitglieder der Kapelle für die häufigen Fälle der Hülfsbedürftigkeit zur Erlangung gewisser Gratificationen u. dergl. an die Gnade Sr. Majestät des Königs gewiesen: ein besonders hierfür ausgesetzter Fonds entsprach nach Möglichkeit, nie aber ausreichend, den Bedürfnissen. Solch' ein

Fonds und die darauf sich erhebenden Ansprüche dürften nun nicht mehr bestehen. Zum vollkommenen Ersatz dafür möge der Kapelle ein- für allemal die Befugniß zugestanden werden, für ihre Rechnung Konzertaufführungen zu veranstalten; den Theatereinnahmen wird hierdurch kein Nachtheil entwachsen, da im Theater fortan nur fünfmal wöchentlich gespielt werden soll, somit freie Tage übrig bleiben, an welchen das Interesse Niemandes benachtheiligt ist. Die Bestimmung der Zahl solcher Konzerte soll ganz dem Ermessen der Kapelle in Berücksichtigung des künstlerischen, sowie des materiellen Vortheiles überlassen bleiben, — aus Rücksicht auf die Würde solcher Konzerte selbst, sowie aber auch auf den Nachtheil, der bei einer übermäßigen Zahl derselben der Beschäftigung des Orchesters im Theater entstehen müßte, soll jedoch festgesetzt werden, daß ihre Zahl in den sechs Wintermonaten sich nicht über 12 belaufen soll, d. h. in jedem Monat 2. Über die Verwendung des Ertrages dieser Konzerte soll die Kapelle ebenfalls nach eigenem Ermessen bestimmen; sie wird sich mit dem Chor darüber verständigen, welcher Antheil ihm für seine Mitwirkung zustehe, und der Chor wird aus sich einen Ausschuß ernennen, welcher wiederum über die Verwendung des Chor-Antheiles zu seinen Gunsten bestimmt. Das Orchester wird zunächst besorgt sein, aus dem Ertrage der Einnahme einzelne Hilfsbedürftige aus seiner Mitte zu unterstützen, den Überschuß dann aber nach einer Übereinkunft unter sich zu vertheilen. Eine ganz ähnliche Einrichtung hält den vortrefflichen Geist des musterhaften Orchesters der Société de concerts in Paris aufrecht.

Orchesterschule.

Um dieses schöne Institut von ersichtlichem Nutzen für die musikalische Kunst im gesammten Vaterlande werden zu lassen, ist zunächst der Anschluß einer Musikschule an dasselbe als nothwendig zu erachten. Bisher ist die Bildung von Musikern in Dresden nur dem Privatunterrichte und der Geneigtheit der einzelnen Künstler überlassen worden. In Leipzig ist seit einigen Jahren, auf Grund eines Legates eines dortigen Bürgers, ein sogenanntes Conservatorium für Musik richtet und auch von Seiten der Regierung dotirt worden. Dieß Leipziger Institut kann zu erfreulicher Blüthe und zu wahrhaftem Nutzen für das ganze Land nur dann gedeihen, wenn es nach Dresden übergesiedelt und dem bedeutendsten Musikinstitute des Landes, der Kapelle, einverleibt ist. Zulagen zu den ansehnlicheren Gehalten unserer bedeutendsten Instrumentalkünstler würden ohne übermäßige Kosten die berühmtesten Virtuosen Deutschlands der

Schule als Lehrer gewinnen, unser ausgezeichnetes Orchester als bestes Vorbild und Schule für den vorgeschrittenen Zögling dienen: in Vereinigung mit der Theaterschule würden die reichlichen Mittel des Nationaltheaters zu Dresden zur Vollendung der somit zu erweiternden Kunstschule ungemein beitragen. Dieses, Theater-Orchester und Chor-Schule umfassende, Conservatorium würde somit zum Ausgangspunkte aller hierher bezüglichen künstlerischen Bildung für das Vaterland gemacht werden; die vereinigten Mittel würden aber überall hin energischer wirken; so z. B. vermag das Leipziger Conservatorium keinen zur Anstellung eines, jetzt so seltenen, guten Gesanglehrers ausreichenden Gehalt auszuwerfen; im Verein mit der Dresdener Theaterschule, und bei dem Nutzen, von dem ein solcher guter Lehrer wiederum für das Theater selbst sein würde, könnte der nöthige Gehalt sehr wohl gestellt werden. Entscheidend ist zumal aber auch der Vortheil, der hierdurch für die Versorgung der zu jungen Künstlern herangereiften Zöglinge entstünde: z. B. Zöglinge der ersten Klasse der Orchesterschule, welche bereits in größeren Konzertaufführungen u. dergl. inmitten unseres Orchesters, die Zahl desselben verstärkend, so zugleich für das beste Orchesterspiel sich übend, mitgewirkt hätten, würden bei eintretenden Vakanzen die Geeignetsten zur Besetzung der Orchesterstellen selbst sein; das Leipziger Orchester wird sich ebenfalls aus ihnen ergänzen, wie aus den Zöglingen unserer Theater- und Chorschule. Wer zu unbemittelt wäre, um eine Anstellung in einem der beiden Orchester abzuwarten, würde zunächst für das Orchester der Provinzialtruppen verwendet werden, aus dem ihm bei geeigneter Gelegenheit die beiden Hauptorchester zur Rückkehr nicht verschlossen sein sollten.

Einer näheren Bezeichnung der Organisation solch' einer Orchesterschule müssen wir uns für jetzt enthalten, weil diese erst bei der Vereinigung mit dem Leipziger Conservatorium festgesetzt werden kann. Der gegenseitige Vortheil beider Hauptstädte, der Nutzen für das ganze Land aus dieser Vereinigung, springt aber in die Augen, und sollte Leipzig zögern dieß anzuerkennen, so dürfte ihm nur entgegengehalten werden: daß Leipzig jetzt durch Creirung eines subventionirten Nationaltheaters entschädigt werden, seine, auf das Blümner'sche Legat sich gründenden Freistellen in dem Conservatorium, bei dessen Übersiedelung nach der Hauptstadt, ihm aber erhalten bleiben sollen.

Der Ausgleich zwischen den öffentlichen Instituten beider Städte könnte somit dahin festgesetzt werden: Leipzig ist der Mittelpunkt wissenschaftlicher Bildung für das Land durch seine Universität, Dresden der Aus-

gangspunkt künstlerischer Bildung durch das mit dem Nationalinstitut für Theater und Musik in Verbindung gesetzte Conservatorium, sowie anderer Seits durch seine Akademie der bildenden Künste.

Das Ministerium wäre daher angelegentlichst zu ersuchen, die Übersiedelung des Conservatoriums nach Dresden in freundschaftlicher Übereinkunft mit der Stadt Leipzig zu bewirken.

---

Sittliche Stellung der Musik zum Staate.

Die volle freie Betheiligung der Nation an diesem Institute muß sich aber auf seine künstlerischen Leistungen selbst erstrecken. Die Musik ist in fast kaum geringerem Grade als die Schauspielkunst vermögend, auf den Geschmack, ja auf die Sitten zu wirken: das Erstere wird selbst in unseren Tagen Niemand bezweifeln: einen unmittelbaren Bezug zur Sittlichkeit hat man gemeinhin der Musik noch nicht zuerkennen wollen, man hat sie sogar für sittlich ganz unschädlich gehalten. Dem ist nicht so. Oder könnte ein verweichlichter frivoler Geschmack ohne Einfluß auf die Sittlichkeit des Menschen bleiben? Beides geht Hand in Hand und wirkt gegenseitig auf einander: wollen wir der Spartaner nicht gedenken, welche eine gewisse Art von Musik als sittennachtheilig verboten, — denken wir an unsere nächste Vergangenheit zurück: wir können mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß die von Beethoven's Musik Begeisterten thätigere und energischere Staatsbürger waren, als die durch Rossini, Bellini und Donizetti Verzauberten, namentlich reiche und vornehme Nichtsthuer machten die Klasse der Letzteren aus. Einen sprechenden Beweis liefert uns noch Paris: man konnte wahrnehmen, daß während der letzten Decennien in demselben Grade, in welchem die Sittlichkeit der Pariser Gesellschaft jener beispiellosen Verderbniß zueilte, ihre Musik in frivoler Geschmacksrichtung unterging: man höre die neuesten Kompositionen eines Auber, Adam u. s. w. und vergleiche sie mit den scheußlichen Tänzen, welche man zur Karnevalszeit in Paris aufführen sieht, so wird man einen erschreckenden Zusammen-

hang gewahren. Ist hierdurch fast mehr bewiesen, daß die Sitten auf die Musik wirken, so tritt doch die gegenseitige Beziehung beider zu einander deutlich hervor; es ist somit Sache des Staates, auch an diese Kunst jene Anforderung Kaiser Joseph's an die Schauspielkunst zu stellen: „sie solle auf die Veredelung des Geschmackes und der Sitten wirken". Die Verantwortlichkeit für die Aufrechthaltung dieses Grundsatzes muß ebenfalls einer der Minister übernehmen, und er kann dieß wiederum nur, wenn er die volle freie Betheiligung der Nation in die Organisation auch dieses Institutes mit einschließt, so daß auch hierin der verständige, intelligentere Theil derselben jenen Grundsatz im eigenen Interesse selbst überwacht.

Musiker-Verein.

Ein Verein sämmtlicher Komponisten des Vaterlandes soll sich daher bilden, und nach eigenem Ermessen durch Aufnahme musikalischer Theoretiker, sowie selbst bloß praktisch ausübender Musiker sich verstärken können. Diesem Vereine wird von seinem Standpunkte aus die Überwachung jenes Grundsatzes übergeben. Er wählt aus sich zunächst für Dresden einen Ausschuß, welcher namentlich auch die Interessen der jüngeren und neueren Komponisten dem Institute gegenüber zu vertreten hat. Der Direktor des letzteren, der Kapellmeister, hat sich bei gemeinschaftlichen Berathungen mit diesem Ausschuß durch einen der Zahl nach gleich starken Ausschuß der activen Mitglieder des Orchesters, von diesen selbst gewählt, zu verstärken.

Vereinigter Ausschuß.

In diesem vereinigten Ausschusse wird nach Stimmenmehrheit entschieden, bei Stimmengleichheit entscheidet der Direktor: der unbefriedigte Theil hat seinen Recurs an den Minister zu nehmen. An diesen vereinigten Ausschuß hat namentlich die etwa in der Minderheit sich befindende musikalische Sektion des vereinigten Theaterausschusses, sobald diese durch das Ergebniß irgend einer Abstimmung über die Annahme oder Zurückweisung einer Oper jenen obersten Grundsatz benachtheiligt glaubt, sich zu wenden, und auf gemeinschaftliche Verhandlung und Abstimmung der beiden vereinigten Ausschüsse zu dringen.

Ferner hat dieser vereinigte Ausschuß die musikalischen Werke neuerer Komponisten und ihre Zulaßbarkeit zur Aufführung in den Konzerten zu besprechen: vor der Abstimmung über Annahme oder Zurückweisung hat es sich als Jury zu konstituiren. Besonders wird daher seine Aufgabe sein, die Kompositionen

neuerer und noch unbekannter Komponisten an das Tageslicht zu ziehen, um nach Verdienst ihnen allen erdenklichen Vorschub zu verschaffen. In jedem Monat soll daher ein Tag festgesetzt werden, an welchem das Orchester in einer Probe die Arbeiten solcher Komponisten sich und dem Ausschusse zu Gehör bringt: die zu diesen Proben zuzulassenden Stücke sind von letzterem vorher zu bestimmen. Somit wird es nicht mehr wie bisher der Fall sein, daß junge Komponisten ihre Arbeiten nie auf eine genügende Weise sich selbst vorgeführt hören konnten, was doch für ihre Weiterbildung so höchst nöthig ist: verdienen sie es, so werden sie nun auch sicher sein können, ihre Arbeiten sogar in den Konzerten dem Publikum zu Gehör gebracht zu sehen.

Will ein Künstler auf eigene Rechnung ein Konzert veranstalten, so hat er die Anfrage um Unterstützung des Orchesters zunächst an den vereinigten Ausschuß zu bringen; erhält er dessen Zustimmung, so ist der Vorschlag an das gesammte Orchester zu bringen, welches nach Stimmenmehrheit über den Antrag entscheidet: seine Mitwirkung ist dann unentgeltlich.

Dem Minister steht dagegen das Recht zu, zu jeder Zeit, wo dieß mit der Beschäftigung des Orchesters verträglich ist, zu Gunsten eines öffentlichen Zweckes über das Orchester und den Chor zu verfügen.

Anträge gegen eine Maßnahme des Direktors (Kapellmeisters) sind in diesem vereinigten Ausschuß vorzubringen, jedoch nur, wenn sie von dem vierten Theile der Ausschußmitglieder unterstützt werden: dem Entscheid der Stimmenmehrheit hat sich der Direktor sodann zu fügen, oder an den Minister zu recurriren, welcher nach dem Hauptgrundsatz entscheidet.

Die Mitglieder des Komponisten-Ausschusses erhalten freien Zutritt zu den Konzerten, ebenso jedes Mitglied des Vereines, von dem bereits eine Komposition in diesen Konzerten aufgeführt ist.

Innere Verfassung.

Der Direktor (oder Kapellmeister) wird von sämmtlichen activen Mitgliedern des Orchesters, sowie von sämmtlichen Mitgliedern des vaterländischen Komponisten-Vereines gewählt: der vereinigte Ausschuß schlägt den Kandidaten vor, über dessen Annahme dann nach Stimmenmehrheit entschieden wird; der Minister hat die Wahl zu bestätigen. Sein Gehalt ist ein- für allemal festgesetzt, seine Anstellung ist für die Dauer seines Lebens. Bei eintretender, von ihm selbst, oder vom vereinigten Ausschusse erkannter, und von sämmtlicher Wählerschaft durch Stimmenmehrheit bestätigter Unfähigkeit, ist er nach dem

Gesetz für Staatsdiener, wie bisher, zu pensioniren. Ihm steht die künstlerische Leitung aller Leistungen des musikalischen Institutes zu; nach seinem Ermessen überträgt er einen Theil derselben dem Musikdirektor. Er hat über die Verwendung der musikalischen Kräfte in künstlerischer Hinsicht zu bestimmen, sowie die Stärke der Besetzung des Orchesters und Chores für die besonderen einzelnen Fälle festzusetzen. Er hat darüber zu wachen, daß bei unverrückter Beibehaltung der Gehalte und bei Beobachtung der Vorschrift, bis zu der 450 Thlr.-Stelle nach der Dauer der Anstellung vorrücken zu lassen, die höheren Stellen in der Weise besetzt werden, daß dabei das Talent und die besondere Gattung des Instrumentes nach der oben bezeichneten Norm lediglich berücksichtigt werde. Er hat über die Anstellung der Mitglieder des Orchesters zu entscheiden, sowie besonders darüber zu wachen, daß invalid gewordene Musiker dem künstlerischen Bestande des Orchesters nicht zum Schaden gereichen, sondern nach dem Gesetze für Staatsdiener, wie bisher, pensionirt werden.

Verwaltungsrath.

Der ihm für die bezeichnete Gesammtwirksamkeit zur Seite stehende Verwaltungsrath besteht aus dem Musikdirektor und den beiden Konzertmeistern; er wird durch drei Mitglieder des Orchesters verstärkt, welche dieses selbst nach Stimmenmehrheit zu erwählen und jährlich zu erneuen hat. In diesem Rathe wird über alle die Verwaltung betreffenden Fragen nach Stimmenmehrheit entschieden, — der Direktor hat jedoch die entscheidende Stimme. Die künstlerische Leitung der öffentlichen Leistungen gehört ihm unbedingt, und gegen seine Anordnungen in ihrem Betreff, sowie gegen seinen Entscheid im Verwaltungsrathe kann nur auf die oben bezeichnete Weise im vereinigten Ausschusse angetragen werden, womit sonach zugleich auch der Recurs an den Minister eröffnet ist. Der Kandidat für die erledigten Stellen des Musikdirektors und der Konzertmeister wird vom Verwaltungsrathe den sämmtlichen aktiven Mitgliedern des Orchesters vorgeschlagen, welche nach Stimmenmehrheit entscheiden: die erfolgte Wahl hat der Minister zu bestätigen, welcher überhaupt jede Wahl in Frage stellen kann, und von seinem Bedenken erst dann abzustehen hat, wenn dieselbe Wahl, nach Kundgebung seiner Gründe gegen dieselbe, von der Wählerschaft wiederum bestätigt wird.

Zusammenhang mit dem Theater.

Der Kapellmeister ist nun das unmittelbare Glied, durch welches das Orchester- und Chor-Institut mit der Verwaltung des Theaters in Verbindung tritt. Der Direktor des Theaters hat sich für die Wirksamkeit jener

beiden Institute im Interesse der Theatervorstellungen lediglich an ihn zu halten, und für jede Versäumniß, Störung oder Vernachlässigung des sogenannten Theaterdienstes ist ihm dieser verantwortlich. Diese Verantwortlichkeit ist in dem vollsten Interesse des Kapellmeisters für die Leistungen des Theaters auf die natürlichste Weise dadurch begründet, daß er zugleich den künstlerischen Leistungen des Gesangspersonales desselben als verantwortlich vorsteht. Der Kapellmeister, welcher das besondere Einstudiren der Sänger auch ohne Beihülfe des Orchesters zu leiten hat, ist daher ein- für allemal auch Mitglied des Verwaltungsrathes des Theaters: seine Stimme in Betreff der Besetzung der Gesangspartien, somit der geeigneten Verwendung der Sänger, muß dem Direktor als entscheidend gelten, wenngleich der definitive Beschluß diesem allein zustehen muß. Bei gemeinschaftlichen Berathungen in diesem Bezug steht dem Kapellmeister der Musikdirektor zur Seite: beide, oder wenigstens der Kapellmeister, bilden daher auch die, der Wahl nicht unterworfene, Verstärkung des Direktors im vereinigten Ausschusse der activen Theatermitglieder und des Bühnendichter- und Komponisten-Vereines.

---

Diese neue Organisation kann in ihrer vollen Ausdehnung nur sehr allmählich in das Leben geführt werden: der jetzige Bestand des Orchesters kann nur durch, mit der Zeit von selbst eintretendes, Ausscheiden der Betreffenden zu dem für die Zukunft nöthigen Bestand gebracht werden. Dieß wird aber ziemlich genau in dem Maaße stattfinden können, als die Reduktion der Dienste (zumal für die Kirche) und zugleich die Heranbildung einer unterstützenden Schülerklasse bewerkstelligt wird. Die jetzt bestehende Mehrausgabe der Civilliste für die Kapelle wird daher so lange derselben noch zur Last fallen müssen, bis die Reorganisation ihrer Vollendung zuschreitet: fiele z. B. jetzt ein Gehalt aus, so müßte dieser zunächst für die Verbesserung der jetzigen Organisation verwendet werden, und zumal müßten die vierten Stellen der Blasinstrumente noch so lange beibehalten werden, bis sämmtliche gegenwärtig angestellte Accessisten in die wirklichen Kapellstellen eingerückt sind. Es möge daher mit dem Auftrage, die beabsichtigte neue Verfassung allmählich, so weit dieß aber möglich ist, sogleich in das Leben treten zu lassen, der Eine der jetzt angestellten beiden Kapellmeister betraut werden.

Es fragt sich nun schließlich, ob es nicht zu möglichen bedenklichen Kollisionen führen könnte, wenn der eine Theil dieses gesammten großen Kunstinstitutes den Namen eines deutschen Nationaltheaters, der andere den einer „Königlichen Kapelle" führte?

Beide Theile sollen auf die bezeichnete Weise der vollen, freien Betheiligung der Nation erschlossen, somit zum geistigen Eigenthum derselben erklärt werden. Die ihnen gewährte Subvention soll ferner grundsätzlich nicht überschritten werden, somit also kein Recurs an die Gnade des Königs zur Deckung etwaiger Ausfälle eröffnet bleiben. Zweckmäßiger und bezeichnender würde es daher sein, wenn auch der zweiten Abtheilung dieses Institutes jenes passendere Prädikat zugetheilt würde, zumal da auch die Benennung „Kapelle", wie aus der obigen Benennung erhellt, jetzt nicht mehr die richtige ist: die Kapelle war der Raum, in welchem früher die musikalische Körperschaft ausschließlich fungirte, von ihm erhielt sie die Benennung; gegenwärtig heißt dieser Raum das „Orchester", und bezeichnender wird dieß daher zur Benennung der Gesellschaft von Instrumentalmusikern dienen. Dieses Institut würde jedoch auch den Gesangschor mit in sich schließen, somit dürfte die richtigste Benennung diese sein:

Deutsches National-Institut für Musik zu Dresden: die Musiker hießen demnach „Mitglieder", der Kapellmeister „Direktor" desselben.

---

Auf die Frage: würde hiermit Sr. Majestät dem Könige das Patronat über das Gesammt-Institut entzogen werden, und wie sollte Seine Stellung zu diesem sein? — ist zu antworten:

Der Erste, das Haupt der Nation ist der König: der Nation kann nichts zugewiesen werden, an dem ihr Haupt unbetheiligt bliebe; der Erfolg freier Thätigkeit der Nation ist die Ehre des Königs, die Blüthe eines nationalen Institutes sein Ruhm. Der König erhebt daher dieses Institut nur auf eine höhere Stufe, indem Er seine Behörde, durch die Er seinen Willen ihm kund thut, nicht mehr aus den Beamten des Hofstaates,

sondern aus den Mitgliedern des Staatsministeriums bestellt. Wie der Nation, so ist auch Ihm dieser Minister verantwortlich: durch ihn wird Er daher zu Seiner besonderen Ehre über das Institut zu verfügen haben; jeder Theil desselben wird sich glücklich schätzen, dem Könige durch seine Leistungen huldigen zu können, und namentlich auch wird die bisherige Kapelle jeder Zeit sich zu beeifern haben, dem Befehle und Wunsche des Königs durch jede in ihren Kräften stehende Leistung zu entsprechen. Hierüber kann so wenig ein Zweifel obwalten, daß jede nähere Bestimmung dieses Verhältnisses nur als Zweifel an unserer Ehre erscheinen müßte.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

# Gesammelte

# Schriften und Dichtungen

von

# Richard Wagner.

Dritter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1872.

# Inhaltsverzeichniß.


| | Seite |
|---|---|
| Einleitung zum dritten und vierten Bande | 1 |
| Die Kunst und die Revolution | 9 |
| Das Kunstwerk der Zukunft | 51 |
| „Wieland der Schmiedt", als Drama entworfen | 211 |
| Kunst und Klima | 251 |
| Oper und Drama, erster Theil: | |
| Die Oper und das Wesen der Musik | 269 |

# Einleitung

## zum dritten und vierten Bande.

In seiner Geschichte Friedrich's des Großen bezeichnet Thomas Carlyle den Ausbruch der französischen Revolution als den beginnenden Akt der Selbst-Verbrennung einer in Lug und Trug dahinfaulenden Nation, und weist seine Leser folgendermaßen darauf hin:

„Dort ist euer nächster Meilenstein in der Geschichte der „Menschheit! Jenes allgemeine Aufbrennen des Luges und „Truges, wie im Feuer der Hölle. Der Eid von fünfund-„zwanzig Millionen Menschen, welcher seitdem der Eid aller „Menschen geworden ist, „„wir wollen lieber sterben, als „länger unter Lügen leben!““ — das ist der neue Akt in „der Weltgeschichte. Der neue Akt — oder wir können es „einen neuen Theil nennen; Drama der Weltgeschichte, dritter „Theil. Wenn der zweite Theil vor 1800 Jahren anfing, „so glaube ich, daß dieß der dritte Theil sein wird. Dieß „ist das wahrhaft himmlisch-höllische Ereigniß: das seltsamste, „welches seit tausend Jahren stattgefunden. Denn es bezeichnet „den Ausbruch der ganzen Menschheit in Anarchie, in den „Glauben und die Praxis der Regierungslosigkeit — das

„heißt (wenn man aufrichtig sein will) in eine unbezwingliche „Empörung gegen Lügen-Herrscher und Lügen-Lehrer — was „ich menschenfreundlich auslege als ein Suchen, ein sehr unbe-„wußtes, aber doch ein todesernstes Suchen nach wahren „Herrschern und Lehrern. — Dieses Ereigniß der ausbrechenden „Selbst-Verbrennung, vielfarbig, mit lautem Getöse, die ganze „Welt auf viele hundert Jahre in anarchische Flammen ein-„hüllend, sollten alle Menschen beachten und untersuchen und „erforschen, als das Seltsamste, was sich je zugetragen. Jahr-„hunderte davon liegen noch vor uns, mehrere traurige, „schmuzig-aufgeregte Jahrhunderte, die wenig nütze. Vielleicht „noch zwei Jahrhunderte, — vielleicht noch zehn eines solchen „Entwickelungsganges, ehe das Alte vollständig ausgebrannt „ist und das Neue in erkennbarer Gestalt erscheint. Das „tausendjährige Reich der Anarchie; — kürzt es ab, gebt „euer Herzblut hin, es abzukürzen, ihr heroisch „Weisen, die da kommen!" —

Wenn ich in der vollen Aufregung des Jahres 1849 einen Aufruf, wie ihn die zunächst hier folgende Schrift: „die Kunst und die Revolution" enthielt, erlassen konnte, glaube ich mit dem letzten Anrufe des greisen Geschichtsschreibers mich in vollkommener Über-einstimmung befunden zu haben. Ich glaubte an die Revolution, wie an ihre Nothwendigkeit und Unaufhaltsamkeit, mit durchaus nicht mehr Übertreibung als Carlyle: nur fühlte ich mich zugleich auch berufen, ihr die Wege der Rettung anzuzeigen. Lag es mir fern das Neue zu bezeichnen, was auf den Trümmern einer lügenhaften Welt als neue politische Ordnung erwachsen sollte*), so fühlte ich

*) Auch Carlyle vermag diese nur zu bezeichnen als „den Tod der Anarchie: oder eine Welt, die noch einmal ganz auf Thatsachen, besseren oder schlechteren, aufgebaut wird und in welcher der lügende, phrasenhafte Lehrer des falschen Scheines eine erloschene Species geworden ist, von der man wohl weiß, daß sie hinabgegangen ist in's Nichts!" —

mich dagegen begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, welches auf den Trümmern einer lügenhaften Kunst erstehen sollte. Dieses Kunstwerk dem Leben selbst als prophetischen Spiegel seiner Zukunft vorzuhalten, dünkte mich ein allerwichtigster Beitrag zu dem Werke der Abdämmung des Meeres der Revolution in das Bette des ruhig fließenden Stromes der Menschheit. Ich war so kühn, der kleinen Schrift als Motto folgende Behauptung voranzustellen: „Wo einst die Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie: wo jetzt der Staatsweise und Philosoph zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an". —

Es ist nicht nöthig, hier des Hohnes zu gedenken, welchen meine kühne Anmaaßung mir zuzog, da ich im Verlaufe meiner hierauf bezüglichen, mit dem Folgenden im Zusammenhange vorgelegten, schriftstellerischen Thätigkeit genügende Veranlassung zur Abwehr gröblichster Einsprüche erhielt; auch habe ich sowohl über die Entstehung dieser Arbeiten, als über die charakteristischen Anregungen dazu, in jener, bereits früher angezogenen, als Abschluß dieser ganzen Periode für den Schluß des vierten Bandes aufbewahrten „Mittheilung an meine Freunde", sowie in einem späteren, „Zukunftsmusik" betitelten Aufsatze, alles hierauf Bezügliche sattsam behandelt. Nur will ich erwähnen, daß, was meinen so paradox erscheinenden Ansichten besonders die Verspottung unserer Kunstkritiker zuzog, in der begeisterten Erregtheit zu finden ist, welche durchweg meinen Styl beherrschte, und meinen Aufzeichnungen mehr einen dichterischen, als wissenschaftlich kritischen Charakter gab. Zudem war der Einfluß eines unwählsamen Hereinziehen's philosophischer Maximen der Klarheit meines Ausdruckes, besonders bei allen Denjenigen, welche meinen Anschauungen und Grundansichten nicht folgen konnten oder wollten, nachtheilig. Aus der damals mich lebhaft anregenden Lektüre mehrerer Schriften Ludwig Feuerbach's hatte ich verschiedene Bezeichnungen für Begriffe entnommen, welche ich auf künstlerische Vorstellungen anwendete, denen sie nicht immer deutlich entsprechen

konnten. Hierin gab ich mich ohne kritische Überlegung der Führung eines geistreichen Schriftstellers hin, der meiner damaligen Stimmung vorzüglich dadurch nahe trat, daß er der Philosophie (in welcher er einzig die verkappte Theologie aufgefunden zu haben glaubte) den Abschied gab, und dafür einer Auffassung des menschlichen Wesens sich zuwendete, in welcher ich deutlich den von mir gemeinten künstlerischen Menschen wiederzuerkennen glaubte. Hieraus entsprang eine gewisse leidenschaftliche Verwirrung, welche sich als Voreiligkeit und Undeutlichkeit im Gebrauche philosophischer Schemata kundgab.

In diesem Betreff halte ich es für nöthig, hauptsächlich zweier Begriffsbezeichnungen zu erwähnen, deren Misverständlichkeit mir seitdem auffällig geworden ist.

Dieß bezieht sich zunächst auf den Begriff von Willkür und Unwillkür, mit welchem jedenfalls, schon längst vor meinem Hinzuthun, eine große Verwirrung vorgegangen war, da ein adjectivisch gebrauchtes „unwillkürlich" zum Substantiv erhoben wurde. Über den hieraus entstandenen Misbrauch kann sich nur Derjenige vollständig aufklären, welcher von Schopenhauer über die Bedeutung des Willens sich belehren ließ: wem diese unermeßliche Wohlthat zu Theil ward, weiß dann, daß jenes misbräuchliche „Unwillkür" in Wahrheit „der Wille" heißen soll, jenes „Willkür" aber den durch die Reflexion beeinflußten und geleiteten, den sogenannten Verstandes-Willen bezeichnet. Da dieser letztere mehr auf die Eigenschaften der Erkenntniß, welche irrig und durch den rein individuellen Zweck misleitet sein kann, sich bezieht, wird ihm als „Willkür" die üble Eigenschaft beigemessen, in welcher er auch in diesen vorliegenden Schriften durchgehends verstanden ist; wogegen dem reinen Willen, wie er als Ding an sich im Menschen sich bewußt wird, die wahrhaft produktiven Eigenschaften zugesprochen werden, welche hier dem negativen Begriffe: „Unwillkür", wie es scheint in Folge einer aus dem populären Sprachgebrauch entsprungenen Verwirrung, zugetheilt sind. Da eine durchgehende Berichtigung in diesem Sinne zu

weit führen und sehr ermüdend sein müßte, sei daher der geneigte Leser ersucht, im vorkommenden, Bedenken erregenden Falle, der hier gegebenen Erklärung sich erinnern zu wollen.

Des weiteren will es mich zu befürchten dünken, daß die in Folge der gleichen Veranlassung von mir durchgehends gebrauchte Bezeichnung: Sinnlichkeit, wenn nicht für mich schädliche Mißverständnisse, so doch erschwerende Unklarheit hervorrufen könnte. Da der mit dieser Bezeichnung gegebene Begriff auch in meiner Darstellung nur dadurch einen Sinn erhält, daß er dem Gedanken, oder — wie es die Absicht hierbei deutlicher machen würde — der „Gedanklichkeit", entgegengestellt wird, so wäre ein absolutes Mißverständniß allerdings wohl schwierig, indem hier leicht die zwei entgegengesetzten Faktoren der Kunst und der Wissenschaft erkannt werden müssen. Außerdem, daß jenes Wort im gemeinen Sprachgebrauche in der üblen Bedeutung des „Sensualismus", oder gar der Ergebung an die Sinnenlust verstanden wird, dürfte es aber an und für sich, so gebräuchlich es auch in der Sprache unserer Philosophie geworden ist, in theoretischen Darstellungen von so warmer Aufgeregtheit, wie den meinigen, besser durch eine weniger zweideutige Bezeichnung ersetzt werden. Offenbar handelt es sich hier um die Gegensätze der intuitiven und der abstrakten Erkenntniß und deren Resultate, vor Allem aber auch um die subjektiven Befähigungen zu diesen verschiedenen Erkenntnißarten. Die Bezeichnung: Anschauungsvermögen würde für die erstere ausreichen, wenn nicht für das spezifisch künstlerische Anschauungsvermögen eine starke Verschärfung nöthig dünkte, für welches immerhin: sinnliches Anschauungsvermögen, endlich schlechthin: Sinnlichkeit, sowohl für das Vermögen, wie für das Objekt seiner Thätigkeit, und die Kraft, welche beide in Rapport setzt, beibehalten zu müssen unerläßlich dünkte. —

In die allergrößte Gefahr könnte aber der Verfasser durch seine häufige Anziehung des „Kommunismus" gerathen, wenn er mit diesen vorliegenden Kunstschriften heute in Paris auftreten wollte;

denn offenbar stellt er sich, dem „Egoismus" gegenüber, auf die Seite dieser höchst verpönten Kategorie. Ich glaube nun zwar, daß der gewogene deutsche Leser, welchem dieser begriffliche Gegensatz sogleich einleuchten wird, über das Bedenken, ob er mich unter die Parteigänger der neuesten Pariser „Commune" zu stellen habe, ohne besondere Mühe hinauskommen wird. Doch will ich nicht läugnen, daß ich auf diese (den gleichen Feuerbach'schen Schriften in demselben Sinne entnommene) Bezeichnung des Gegensatzes des Egoismus' durch Kommunismus, nicht mit der Energie, wie es von mir hier geschehen ist, eingegangen sein würde, wenn mir in diesem Begriffe nicht auch ein sozial-politisches Ideal als Prinzip aufgegangen wäre, nach welchem ich das „Volk" in dem Sinne der unvergleichlichen Produktivität der vorgeschichtlichen Urgemeinschaftlichkeit auffaßte, und dieses im vollendetsten Maaße als allgemeinschaftliches Wesen der Zukunft wieder hergestellt dachte. Bezeichnend für meine Erfahrungen nach der praktischen Seite ist es nun, daß ich in der ersten der vorliegenden Schriften, „die Kunst und die Revolution", welche ich ursprünglich für ein in Paris (wo ich mich im Sommer 1849 einige Wochen aufhielt) erscheinendes politisches Journal bestimmt hatte, jene Bezeichnung: Kommunismus, umging, — wie es mich dünkt aus Furcht vor einem groben Misverständnisse von Seiten unserer, in der Auffassung mancher Begriffe oft doch etwas allzu „sinnlichen" französischen Brüder; wogegen ich sie ohne Bedenken in meine späteren, sofort für Deutschland bestimmten Kunstschriften aufnahm, was mir jetzt als ein Zeugniß meines tiefen Vertrauen's in die Eigenschaften des deutschen Geistes von Werth ist. Im weiteren Verlauf erscheint mir jetzt aber auch die Erfahrung wichtig, daß mein Aufsatz in Paris gänzlich unverstanden blieb, und man nicht begriff, was ich namentlich in einem politischen Journale zu jener Zeit damit sagen wollte; dem zu Folge er dort auch nicht zur Veröffentlichung gelangte.

Doch war es wohl nicht nur unter dem Eindrucke dieser und ähnlicher Erfahrungen, daß sich der ideale Kern meiner Tendenz

immer mehr von der Berührung mit der politischen Erregtheit des Tages zurückzog, und bald sich immer reiner als künstlerisches Ideal herausbildete. Hiervon giebt schon die Aufeinanderfolge der in diesen nächsten Bänden zusammengestellten Schriften eine genügende Auskunft, und der Leser wird dieß am besten aus dem, mitten zwischen diese Schriften eingestreueten dramatischen Entwurf zu einem „Wieland der Schmied" erkennen, welcher genau in der Zeit, in welche er hier gestellt ist, von mir ausgearbeitet wurde. Blieb nun jene künstlerische Idee, welche ich bisher als mein innigst erworbenes Eigenthum unter allen Formen ihrer Darstellung mir festgehalten habe, die einzige wahre Ausbeute einer ungemein aufgeregten Arbeit meines ganzen Wesens, und konnte ich endlich dieser Idee einzig als schaffender Künstler ohne Beunruhigung wieder nachleben, so durfte mit der Zeit der Glaube an den deutschen Geist, und das immer mächtiger mich einnehmende Vertrauen zu der ihm vorbehaltenen Bestimmung im Rathe der Völker, mir auch nach der äußeren Seite der menschlichen Geschicke, so weit die Sorge um diese mit leidenschaftlicher Beunruhigung in meine Vorstellungen getreten war, einen dem Künstler so nöthigen hoffnungsvollen Gleichmuth beleben. Bereits die zweite Auflage von „Oper und Drama" konnte ich mit einer Widmung an einen seitdem gewonnenen Freund, dessen belehrender Anregung ich die erfreulichsten Aufschlüsse nach der zuletzt angedeuteten Seite hin verdankte, einleiten, um ihm, über die gegenseitig uns belebenden Hoffnungen hin, auch als Künstler die Hand zu reichen.

Ich möchte nun die hieran sich knüpfenden Betrachtungen für jetzt dadurch abschließen, daß ich noch einmal auf die anfänglich mitgetheilte Auffassung Th. Carlyle's von der Bedeutung der großen, mit der französischen Revolution, angetretenen Weltepoche zurückweise. Nach der eigenen hohen Meinung, welche der geistvolle Geschichtsschreiber von der Bestimmung des deutschen Volkes und seines Geistes der Wahrhaftigkeit kundgiebt, dürfte es nämlich als kein leerer Trost erscheinen, daß wir die „heroischen Weisen", welche er zur

Abkürzung der Zeiten der grauenhaften Weltanarchie aufruft, in diesem deutschen Volke, welchem durch seine vollbrachte Reformation eine Nöthigung zur Theilnahme an der Revolution erspart zu sein scheint, als urvorbestimmt geboren erkennen. Denn mir ist es aufgegangen, daß, wie mein Kunstideal sich zu der Realität unseres Dasein's überhaupt verhalte, dem deutschen Volke die gleiche Bestimmung in seinem Verhältnisse zu der in ihrer „Selbstverbrennung" begriffenen, uns umgebenden politischen Welt zugetheilt sei. —

# Die Kunst

und

# die Revolution.

(1849.)

Fast allgemein ist heutigen Tages die Klage der Künstler über den Schaden, den ihnen die Revolution verursache. Nicht jener große Straßenkampf, nicht die plötzliche und heftige Erschütterung des Staatsgebäudes, nicht der schnelle Wechsel der Regierung werden angeklagt: der Eindruck, den solche gewaltige Ereignisse an und für sich hinterlassen, ist verhältnißmäßig meist nur flüchtig und auf kurze Zeit störend: aber der besonders nachhaltige Charakter der letzten Erschütterungen ist es, der das bisherige Kunsttreiben so tödtlich berührt. Die bisherigen Grundlagen des Erwerbes, des Verkehrs, des Reichthums sind jetzt bedroht, und nach hergestellter äußerer Ruhe, nach vollkommener Wiederkehr der Physiognomie des gesellschaftlichen Lebens, zehrt tief in den Eingeweiden dieses Lebens eine sengende Sorge, eine quälende Angst: Verzagtheit zu Unternehmungen lähmt den Kredit; wer sicher erhalten will, entsagt einem ungewissen Gewinn, die Industrie stockt, und — die Kunst hat nicht mehr zu leben.

Es wäre grausam, den Tausenden von dieser Noth Betroffener ein menschliches Mitleid zu versagen. War noch vor kurzem ein beliebter Künstler gewöhnt, von dem behaglich sorglosen Theile unserer vermögenden Gesellschaft für seine gefälligen Leistungen goldenen Lohn und gleichen Anspruch auf behaglich sorgloses Leben zu gewinnen, so ist es für ihn nun hart, von ängstlich geschlossenen Händen sich zurückgewiesen und der Erwerbsnoth preisgegeben zu

sehen: er theilt hiermit ganz das Schicksal des Handwerkers, der seine geschickten Hände, mit denen er dem Reichen zuvor tausend angenehme Bequemlichkeiten schaffen durfte, nun müßig zu dem hungernden Magen in den Schooß legen muß. Er hat also recht, sich zu beklagen, denn wer Schmerz fühlt, dem hat die Natur das Weinen gestattet. Ob er aber ein Recht hat, sich mit der Kunst selbst zu verwechseln, seine Noth als die Noth der Kunst zu klagen, die Revolution, indem sie ihm die behagliche Nahrung erschwert, als die grundsätzliche Feindin der Kunst zu beschuldigen, dieß dürfte in Frage zu stellen sein. Ehe hierüber entschieden würde, möchten zuvor wenigstens diejenigen Künstler zu befragen sein, welche durch Ausspruch und That kundgaben, daß sie die Kunst rein um der Kunst selbst willen liebten und trieben, und von denen dieß Eine erweislich ist, daß sie auch damals litten, als jene sich freuten.

Die Frage gilt also der Kunst und ihrem Wesen selbst. Nicht eine abstrakte Definition derselben soll uns hier aber beschäftigen, denn es handelt sich natürlich nur darum, die Bedeutung der Kunst als Ergebniß des staatlichen Lebens zu ergründen, die Kunst als soziales Produkt zu erkennen. Eine flüchtig übersichtliche Betrachtung der Hauptmomente der europäischen Kunstgeschichte soll uns hierzu willkommene Dienste leisten, und zur Aufklärung über die vorliegende, wahrlich nicht unwichtige Frage verhelfen.

Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt thun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der Griechen zu treffen. In Wahrheit ist unsere moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwickelung des gesammten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen.

Der griechische Geist, wie er sich zu seiner Blüthezeit in Staat und Kunst zu erkennen gab, fand, nachdem er die rohe Naturreligion der asiatischen Heimath überwunden, und den schönen und starken freien Menschen auf die Spitze seines religiösen Bewußtseins gestellt hatte, seinen entsprechendsten Ausdruck in Apollon, dem eigentlichen Haupt- und Nationalgotte der hellenischen Stämme.

Apollon, der den chaotischen Drachen Python erlegt, die eitlen Söhne der prahlerischen Niobe mit seinen tödtlichen Geschossen vernichtet hatte, der durch seine Priesterin zu Delphoi den Fragenden das Urgesetz griechischen Geistes und Wesens verkündete, und so dem in leidenschaftlicher Handlung Begriffenen den ruhigen, ungetrübten Spiegel seiner innersten, unwandelbar griechischen Natur vorhielt, — Apollon war der Vollstrecker von Zeus' Willen auf der griechischen Erde, er war das griechische Volk.

Nicht den weichlichen Musentänzer, wie ihn uns die spätere, üppigere Kunst der Bildhauerei allein überliefert hat, haben wir uns zur Blüthezeit des griechischen Geistes unter Apollon zu denken; sondern mit den Zügen heitern Ernstes, schön, aber stark, kannte ihn der große Tragiker Aischylos. So lernte ihn die spartanische Jugend kennen, wenn sie den schlanken Leib durch Tanzen und Ringen zu Anmuth und Stärke entwickelte; wenn der Knabe vom Geliebten auf das Roß genommen, und zu kecken Abenteuern weit in das Land hinaus entführt wurde; wenn der Jüngling in die Reihen der Genossen trat, bei denen er keinen andern Anspruch geltend zu machen hatte, als den seiner Schönheit und Liebenswürdigkeit, in denen allein seine Macht, sein Reichthum lag. So sah ihn der Athener, wenn alle Triebe seines schönen Leibes, seines rastlosen Geistes ihn zur Wiedergeburt seines eigenen Wesens durch den idealen Ausdruck der Kunst hindrängten; wenn die Stimme, voll und tönend, zum Chorgesang sich erhob, um zugleich des Gottes Thaten zu singen und den Tänzern den schwungvollen Takt zu dem Tanze zu geben, der in anmuthiger und kühner Bewegung jene Thaten selbst darstellte; wenn er auf harmonisch geordneten Säulen das edle Dach wölbte, die weiten Halbkreise des Amphitheaters über einander reihte, und die sinnigen Anordnungen der Schaubühne entwarf. Und so sah ihn, den herrlichen Gott, der von Dionysos begeisterte tragische Dichter, wenn er allen Elementen der üppig aus dem schönsten menschlichen Leben, ohne Geheiß, von selbst, und aus innerer Naturnothwendigkeit aufgesproßten Künste, das kühne, bindende Wort, die erhabene dichterische Absicht zuwies, die sie alle wie in einen Brennpunkt vereinigte, um das höchste erdenkliche Kunstwerk, das Drama, hervorzubringen.

Die Thaten der Götter und Menschen, ihre Leiden, ihre Wonnen, wie sie ernst und heiter als ewiger Rhythmus, als ewige Harmonie aller Bewegung, alles Daseins in dem hohen Wesen Apollon's verkündet lagen, hier wurden sie wirklich und wahr; denn

Alles, was sich in ihnen bewegte und lebte, wie es im Zuschauer sich bewegte und lebte, hier fand es seinen vollendetsten Ausdruck, wo Auge und Ohr, wie Geist und Herz, lebendig und wirklich Alles erfaßten und vernahmen, Alles leiblich und geistig wahrhaftig sahen, was die Einbildung sich nicht mehr nur vorzustellen brauchte. Solch' ein Tragödientag war ein Gottesfest, denn hier sprach der Gott sich deutlich und vernehmbar aus: der Dichter war sein hoher Priester, der wirklich und leibhaftig in seinem Kunstwerke darinnen stand, die Reigen der Tänzer führte, die Stimme zum Chor erhob und in tönenden Worten die Sprüche göttlichen Wissens verkündete.

Das war das griechische Kunstwerk, das der zu wirklicher, lebendiger Kunst gewordene Apollon, — das war das griechische Volk in seiner höchsten Wahrheit und Schönheit.

Dieses Volk, in jedem Theile, in jeder Persönlichkeit überreich an Individualität und Eigenthümlichkeit, rastlos thätig, im Ziele einer Unternehmung nur den Angriffspunkt einer neuen Unternehmung erfassend, unter sich in beständiger Reibung, in täglich wechselnden Bündnissen, täglich sich neu gestaltenden Kämpfen, heute im Gelingen, morgen im Mislingen, heute von äußerster Gefahr bedroht, morgen seinen Feind bis zur Vernichtung bedrängend, nach innen und außen in unaufhaltsamster, freiester Entwickelung begriffen, — dieses Volk strömte von der Staatsversammlung, vom Gerichtsmarkte, vom Lande, von den Schiffen, aus dem Kriegslager, aus fernsten Gegenden, zusammen, erfüllte zu Dreißigtausend das Amphitheater, um die tiefsinnigste aller Tragödien, den Prometheus, aufführen zu sehen, um sich vor dem gewaltigsten Kunstwerke zu sammeln, sich selbst zu erfassen, seine eigene Thätigkeit zu begreifen, mit seinem Wesen, seiner Genossenschaft, seinem Gotte sich in die innigste Einheit zu verschmelzen und so in edelster, tiefster Ruhe Das wieder zu sein, was es vor wenigen Stunden in rastlosester Aufregung und gesondertster Individualität ebenfalls gewesen war.

Stets eifersüchtig auf seine größte persönliche Unabhängigkeit, nach jeder Richtung hin den „Tyrannen" verfolgend, der, möge er selbst weise und edel sein, dennoch seinen kühnen freien Willen zu beherrschen streben könnte; verachtend jenes weichliche Vertrauen, das unter dem schmeichlerischen Schatten einer fremden Fürsorge zu träger, egoistischer Ruhe sich lagert; immer auf der Hut, unermüdlich zur Abwehr äußeren Einflusses, keiner noch so altehrwürdigen Überlieferung Macht gebend über sein freies, gegenwärtiges Leben, Handeln und Denken, — verstummte der Grieche vor dem Anrufe des Chores, ordnete er sich gern der sinnreichen Übereinkunft in der scenischen Anordnung unter, gehorchte er willig der großen Nothwendigkeit, deren Ausspruch ihm der Tragiker durch den Mund seiner Götter und Helden auf der Bühne verkündete. Denn in der Tragödie fand er sich ja selbst wieder, und zwar das edelste Theil seines Wesens, vereinigt mit den edelsten Theilen des Gesammtwesens der ganzen Nation; aus sich selbst, aus seiner innersten, ihm bewußt werdenden Natur, sprach er sich durch das tragische Kunstwerk das Orakel der Pythia, Gott und Priester zugleich, herrlicher göttlicher Mensch, er in der Allgemeinheit, die Allgemeinheit in ihm, als eine jener Tausenden von Fasern, welche in dem einen Leben der Pflanze aus dem Erdboden hervorwachsen, in schlanker Gestaltung in die Lüfte sich heben, um die eine schöne Blume hervorzubringen, die ihren wonnigen Duft der Ewigkeit spendet. Diese Blume war das Kunstwerk, ihr Duft der griechische Geist, der uns noch heute berauscht und zu dem Bekenntnisse entzückt, lieber einen halben Tag Grieche vor dem tragischen Kunstwerke sein zu mögen, als in Ewigkeit — ungriechischer Gott!

Genau mit der Auflösung des atheniſchen Staates hängt der Verfall der Tragödie zuſammen. Wie ſich der Gemeingeiſt in tauſend egoiſtiſche Richtungen zerſplitterte, löſte ſich auch das große Geſammtkunſtwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunſtbeſtandtheile auf: auf den Trümmern der Tragödie weinte in tollem Lachen der Komödiendichter Ariſtophanes, und aller Kunſttrieb ſtockte endlich vor dem ernſten Sinnen der Philoſophie, welche über die Urſache der Vergänglichkeit des menſchlichen Schönen und Starken nachdachte.

Der Philoſophie, und nicht der Kunſt, gehören die zwei Jahrtauſende an, die ſeit dem Untergange der griechiſchen Tragödie bis auf unſere Tage verfloſſen. Wohl ſandte die Kunſt ab und zu ihre blitzenden Strahlen in die Nacht des unbefriedigten Denkens, des grübelnden Wahnſinns der Menſchheit; doch dieß waren nur die Schmerzens- und Freudensausrüfe des Einzelnen, der aus dem Wuſte der Allgemeinheit ſich rettete und als ein aus weiter Fremde glücklich Verirrter zu dem einſam rieſelnden, kaſtaliſchen Quelle gelangte, an dem er ſeine durſtigen Lippen labte, ohne der Welt den erfriſchenden Trank reichen zu dürfen; oder es war die Kunſt, die irgend einem jener Begriffe, ja Einbildungen diente, welche die leidende Menſchheit bald gelinder, bald herber drückten, und die Freiheit des Einzelnen wie der Allgemeinheit in Feſſeln ſchlugen; nie aber war ſie der freie Ausdruck einer freien Allgemeinheit ſelbſt: denn die wahre Kunſt iſt höchſte Freiheit, und nur die höchſte Freiheit kann ſie aus ſich kundgeben, kein Befehl, keine Verordnung, kurz kein außerkünſtleriſcher Zweck kann ſie entſtehen laſſen.

Die Römer, deren nationale Kunſt frühzeitig vor dem Einfluſſe der ausgebildeten griechiſchen Künſte gewichen war, ließen ſich von griechiſchen Architekten, Bildhauern, Malern bedienen, ihre Schöngeiſter übten ſich an griechiſcher Rhetorik und Verskunſt; die große Volksſchaubühne eröffneten ſie aber nicht den Göttern und Helden

des Mythus, nicht den freien Tänzern und Sängern des heiligen Chores; sondern wilde Bestien, Löwen, Panther und Elephanten mußten sich im Amphitheater zerfleischen, um dem römischen Auge zu schmeicheln, Gladiatoren, zur Kraft und Geschicklichkeit erzogene Sklaven, mußten mit ihrem Todesröcheln das römische Ohr vergnügen.

Diese brutalen Weltbesieger behagten sich nur in der positivsten Realität, ihre Einbildungskraft konnte sich nur in materiellster Verwirklichung befriedigen. Den, dem öffentlichen Leben schüchtern entflohenen, Philosophen ließen sie getrost sich dem abstraktesten Denken überliefern; in der Öffentlichkeit selbst liebten sie, sich der allerkonkretesten Mordlust zu überlassen, das menschliche Leiden in absoluter physischer Wirklichkeit sich vorgestellt zu sehen.

Diese Gladiatoren und Thierkämpfer waren nun die Söhne aller europäischen Nationen, und die Könige, Edlen und Unedlen dieser Nationen, waren alle gleich Sklaven des römischen Imperators, der ihnen somit ganz praktisch bewies, daß alle Menschen gleich wären, wie wiederum diesem Imperator selbst von seinen gehorsamen Prätorianern sehr oft deutlich und handgreiflich gezeigt wurde, daß auch er nichts weiter als ein Sklave sei.

Dieses gegenseitig und allseitig sich so klar und unläugbar bezeugende Sklaventhum verlangte, wie alles Allgemeine in der Welt, nach einem sich bezeichnenden Ausdrucke. Die offenkundige Erniedrigung und Ehrlosigkeit Aller, das Bewußtsein des gänzlichen Verlustes aller Menschenwürde, der endlich nothwendig eintretende Ekel vor den einzig ihnen übrig gebliebenen materiellsten Genüssen, die tiefe Verachtung alles eigenen Thuns und Treibens, aus dem mit der Freiheit längst aller Geist und künstlerische Trieb entwichen, diese jämmerliche Existenz ohne wirklichen, thaterfüllten Lebens konnte aber nur einen Ausdruck finden, der, wenn auch allerdings allgemein, wie der Zustand selbst, doch der geradeste Gegensatz der Kunst sein mußte. Die Kunst ist Freude an sich, am Dasein, an der Allgemeinheit; der Zustand jener Zeit am Ende der römischen Weltherrschaft war

dagegen Selbstverachtung, Ekel vor dem Dasein, Grauen vor der Allgemeinheit. Also nicht die Kunst konnte der Ausdruck dieses Zustandes sein, sondern das Christenthum.

Das Christenthum rechtfertigt eine ehrlose, unnütze und jämmerliche Existenz des Menschen auf Erden aus der wunderbaren Liebe Gottes, der den Menschen keineswegs — wie die schönen Griechen irrthümlich wähnten — für ein freudiges, selbstbewußtes Dasein auf der Erde geschaffen, sondern ihn hier in einen ekelhaften Kerker eingeschlossen habe, um ihm, zum Lohne seiner darin eingesogenen Selbstverachtung, nach dem Tode einen endlosen Zustand aller bequemster und unthätigster Herrlichkeit zu bereiten. Der Mensch durfte daher und sollte sogar in dem Zustande tiefster und unmenschlicher Versunkenheit verbleiben, keine Lebensthätigkeit sollte er üben, denn dieses verfluchte Leben war ja die Welt des Teufels, d. i. der Sinne, und durch jedes Schaffen in ihm hätte er daher ja nur dem Teufel in die Hände gearbeitet, weßhalb denn auch der Unglückliche, der mit freudiger Kraft dieses Leben sich zu eigen machte, nach dem Tode ewige Höllenmarter erleiden mußte. Nichts wurde vom Menschen gefordert als der Glaube, d. h. das Zugeständniß seiner Elendigkeit, und das Aufgeben aller Selbstthätigkeit, sich dieser Elendigkeit zu entwinden, aus der nur die unverdiente Gnade Gottes ihn befreien sollte.

Der Historiker weiß nicht sicher, ob dieses die Ansicht jenes armen galiläischen Zimmermannssohnes ebenfalls gewesen sei, welcher beim Anblicke des Elends seiner Mitbrüder ausrief, er sei nicht gekommen, den Frieden in die Welt zu bringen, sondern das Schwert, der in liebevoller Entrüstung gegen jene heuchlerischen Pharisäer donnerte, die feig der römischen Gewalt schmeichelten, um desto herzloser nach unten hin das Volk zu knechten und zu binden, der endlich allgemeine Menschenliebe predigte, die er doch unmöglich Denen hätte zumuthen können, welche sich selbst alle verachten sollten. Der Forscher unterscheidet nur deutlicher den ungeheuren Eifer des wunder-

bar bekehrten Pharisäers Paulus, mit welchem dieser in der Bekehrung der Heiden augenfällig glücklich die Weisung befolgte: „Seid klug wie die Schlangen" u. s. w.; er vermag auch den sehr erkennbaren geschichtlichen Boden tiefster und allgemeinster Versunkenheit des civilisirten Menschengeschlechtes zu beurtheilen, aus welchem die Pflanze des endlich fertigen christlichen Dogmas seine Befruchtung empfing. So viel aber erkennt der redliche Künstler auf den ersten Blick, daß das Christenthum weder Kunst war, noch irgendwie aus sich die wirkliche lebendige Kunst hervorbringen konnte.

Der freie Grieche, der sich an die Spitze der Natur stellte, konnte aus der Freude des Menschen an sich die Kunst erschaffen: der Christ, der die Natur und sich gleichmäßig verwarf, konnte seinem Gotte nur auf dem Altar der Entsagung opfern, nicht seine Thaten, sein Wirken durfte er ihm als Gabe darbringen, sondern durch die Enthaltung von allem selbständig kühnen Schaffen glaubte er ihn sich verbindlich machen zu müssen. Die Kunst ist höchste Thätigkeit des im Einklang mit sich und der Natur sinnlich schön entwickelten Menschen; der Mensch muß an der sinnlichen Welt die höchste Freude haben, wenn er aus ihr das künstlerische Werkzeug bilden soll; denn aus der sinnlichen Welt allein kann er auch nur den Willen zum Kunstwerk fassen. Der Christ, wenn er wirklich das seinem Glauben entsprechende Kunstwerk schaffen wollte, hätte umgekehrt aus dem Wesen des abstrakten Geistes, der Gnade Gottes, den Willen fassen und in ihm das Werkzeug finden müssen, — was hätte aber dann seine Absicht sein können? Doch nicht die sinnliche Schönheit, welche für ihn die Erscheinung des Teufels war? Und wie hätte je der Geist überhaupt etwas sinnlich Wahrnehmbares erzeugen können?

Jedes Nachgrübeln ist hier unfruchtbar; die historischen Erscheinungen sprechen den Erfolg beider entgegengesetzter Richtungen am deutlichsten aus. Wo der Grieche zu seiner Erbauung sich auf wenige, des tiefsten Gehaltes volle Stunden im Amphitheater versammelte, schloß sich der Christ auf Lebenszeit in ein Kloster ein: dort richtete

die Volksversammlung, hier die Inquisition; dort entwickelte sich der Staat zu einer aufrichtigen Demokratie, hier zu einem heuchlerischen Absolutismus.

Die Heuchelei ist überhaupt der hervorstechendste Zug, die eigentliche Physiognomie der ganzen christlichen Jahrhunderte bis auf unsere Tage, und zwar tritt dieses Laster ganz in dem Maaße immer greller und unverschämter hervor, als die Menschheit aus ihrem inneren unversiegbaren Quell, und trotz des Christenthums, sich neu erfrischte und der Lösung ihrer wirklichen Aufgabe zureifte. Die Natur ist so stark, so unvertilgbar immer neu gebährend, daß keine erdenkliche Gewalt ihre Zeugungskraft zu schwächen vermöchte. In die siechenden Adern der römischen Welt ergoß sich das gesunde Blut der frischen germanischen Nationen; trotz der Annahme des Christenthums blieb ein starker Thätigkeitstrieb, Lust zu kühnen Unternehmungen, ungebändigtes Selbstvertrauen das Element der neuen Herren der Welt. Wie in der ganzen Geschichte des Mittelalters wir aber immer nur auf den Kampf der weltlichen Gewalt gegen den Despotismus der römischen Kirche als den hervorstechendsten Zug treffen, so konnte auch da, wo er sich auszusprechen suchte, der künstlerische Ausdruck dieser neuen Welt immer nur im Gegensatze, im Kampfe gegen den Geist des Christenthums sich geltend machen: als der Ausdruck einer vollkommen harmonisch gestimmten Einheit der Welt, wie es die Kunst der griechischen Welt war, konnte sich die Kunst der christlich-europäischen Welt nicht kundgeben, eben weil sie in ihrem tiefsten Innern, zwischen Gewissen und Lebenstrieb, zwischen Einbildung und Wirklichkeit, unheilbar und unversöhnbar gespalten war. Die ritterliche Poesie des Mittelalters, die, wie das Institut des Ritterthums selbst, diesen Zwiespalt versöhnen sollte, konnte in ihren bezeichnendsten Gebilden nur die Lüge dieser Versöhnung darthun: je höher und kühner sie sich erhob, desto empfindlicher klaffte der Abgrund zwischen dem wirklichen Leben und der eingebildeten Existenz, zwischen dem rohen, leidenschaftlichen Gebahren jener Ritter

im leiblichen Leben, und ihrer überzärtlichen, verhimmelnden Aufführung in der Vorstellung. Eben deßhalb ward das wirkliche Leben aus einer ursprünglich edlen, durchaus nicht anmuthlosen Volkssitte, zu einem unfläthigen und lasterhaften, weil es nicht aus sich heraus, aus der Freude an sich und seinem sinnlichen Gebahren den Kunsttrieb nähren durfte, sondern für alle geistige Thätigkeit auf das Christenthum angewiesen war, welches von vorn herein alle Lebensfreude verwies und als verdammlich darstellte. — Die ritterliche Poesie war die ehrliche Heuchelei des Fanatismus, der Aberwitz des Heroismus: sie gab die Konvention für die Natur.

Erst als das Glaubensfeuer der Kirche ausgebrannt war, als die Kirche offenkundig sich nur noch als sinnlich wahrnehmbarer weltlicher Despotismus, und in Verbindung mit dem durch sie geheiligten, nicht minder sinnlich wahrnehmbaren, weltlichen Herrscherabsolutismus kundgab, sollte die sogenannte Wiedergeburt der Künste vor sich gehen. Womit man sich so lange den Kopf zermartert hatte, das wollte man leibhaftig, wie die weltlich prunkende Kirche selbst, endlich vor sich sehen; dieß war aber nicht anders möglich als dadurch, daß man die Augen aufmachte, und so den Sinnen wieder ihr Recht widerfahren ließ. Daß man nun die Gegenstände des Glaubens, die verklärten Geschöpfe der Phantasie, sich in sinnlicher Schönheit und mit künstlerischer Freude an dieser Schönheit vor die Augen stellte, dieß war die vollkommene Verneinung des Christenthums selbst: und daß die Anleitung zu diesen Kunstschöpfungen aus der heidnischen Kunst der Griechen selbst hergenommen werden mußte, das war die schmachvollste Demüthigung des Christenthums. Nichtsdestoweniger aber eignete sich die Kirche diesen neu erwachten Kunsttrieb zu, verschmähte es somit nicht, sich mit den fremden Federn des Heidenthums zu schmücken, und sich so als offenkundige Lügnerin und Heuchlerin hinzustellen.

Aber auch das weltliche Herrenthum hatte seinen Antheil an der Wiederbelebung der Künste. Nach langen Kämpfen in befestigter

Gewalt nach unten, erweckte den Fürsten ein sorgenloser Reichthum die Lust zum feineren Genusse dieses Reichthums: sie nahmen dazu die den Griechen abgelernten Künste in ihren Sold: die „freie" Kunst diente den vornehmen Herren, und man weiß bei genauer Betrachtung nicht genau anzugeben, wer mehr Heuchler war, ob Ludwig XIV., als er sich an seiner Hofbühne in gewandten Versen griechischen Tyrannenhaß vorrezitiren ließ, oder Corneille und Racine, als sie gegen die Gunstbezeugungen ihres Herren die Freiheitsgluth und politische Tugend des alten Griechenlands und Roms ihren Theaterhelden in den Mund legten.

Konnte nun aber die Kunst da wirklich und wahrhaftig vorhanden sein, wo sie nicht als Ausdruck einer freien selbstbewußten Allgemeinheit aus dem Leben emporblühte, sondern von den Mächten, welche eben diese Allgemeinheit an ihrer freien Selbstentwickelung hinderten, in Dienst genommen und deßhalb auch nur willkürlich aus fremden Zonen verpflanzt werden konnte? Gewiß nicht. Und doch werden wir sehen, daß die Kunst, statt sich von immerhin respektablen Herren, wie die geistige Kirche und geistreiche Fürsten es waren, zu befreien, einer viel schlimmeren Herrin mit Haut und Haar sich verkaufte: der Industrie.

Der griechische Zeus, der Vater des Lebens, sandte den Göttern, wenn sie die Welt durchschweiften, vom Olympos einen Boten zu den jugendlichen, schönen Gott Hermes; er war der geschäftige Gedanke des Zeus: beflügelt schwang er sich von den Höhen in die Tiefen, die Allgegenwart des höchsten Gottes zu künden; auch dem Tode des Menschen war er gegenwärtig, er geleitete die Schatten der Geschiedenen in das stille Reich der Nacht; denn überall, wo die

große Nothwendigkeit der natürlichen Ordnung sich deutlich verkündete, war Hermes thätig und erkennbar, wie der ausgeführte Gedanke des Zeus.

Die Römer hatten einen Gott Mercurius, den sie dem griechischen Hermes verglichen. Seine geflügelte Geschäftigkeit gewann bei ihnen aber eine praktische Bedeutung: sie galt ihnen als die bewegliche Betriebsamkeit jener schachernden und wuchernden Kaufleute, die von allen Enden in den Mittelpunkt der römischen Welt zusammenströmten, um den üppigen Herren dieser Welt gegen vortheilhaften Gewinn alle sinnlichen Genüsse zuzuführen, welche die nächst umgebende Natur ihnen nicht zu bieten vermochte. Dem Römer erschien der Handel beim Überblick seines Wesens und Gebahrens zugleich als Betrug, und wie ihn diese Krämerwelt bei seiner immer steigenden Genußsucht ein nothwendiges Übel dünkte, hegte er doch eine tiefe Verachtung vor ihrem Treiben; und so ward ihm der Gott der Kaufleute, Merkur, zugleich zum Gott der Betrüger und Spitzbuben.

Dieser verachtete Gott rächte sich aber an den hochmüthigen Römern, und warf sich statt ihrer zum Herren der Welt auf: denn krönet sein Haupt mit dem Heiligenscheine christlicher Heuchelei, schmückt seine Brust mit dem seelenlosen Abzeichen abgestorbener feudalistischer Ritterorden, so habt ihr ihn, den Gott der modernen Welt, den heilig-hochadeligen Gott der fünf Procent, den Gebieter und Festordner unserer heutigen — Kunst. Leibhaftig seht ihr ihn in einem bigotten englischen Banquier, dessen Tochter einen ruinirten Ritter vom Hosenbandorden heirathete, vor euch, wenn er sich von den ersten Sängern der italienischen Oper, lieber noch in seinem Salon, als im Theater (jedoch auch hier um keinen Preis am heiligen Sonntage) vorsingen läßt, weil er den Ruhm hat, sie hier noch theurer bezahlen zu müssen, als dort. Das ist Merkur und seine gelehrige Dienerin, die moderne Kunst.

Das ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze civilisirte Welt erfüllt! Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten. Aus dem Herzen unserer modernen Gesellschaft, aus dem Mittelpunkte ihrer kreisförmigen Bewegung, der Geldspekulation im Großen, saugt unsere Kunst ihren Lebenssaft, erborgt sich eine herzlose Anmuth aus den leblosen Überresten mittelalterlich ritterlicher Konvention, und läßt sich von da — mit scheinbarer Christlichkeit auch das Schärflein des Armen nicht verschmähend — zu den Tiefen des Proletariats herab, entnervend, entsittlichend, entmenschlichend überall, wohin sich das Gift ihres Lebenssaftes ergießt.

Ihren Lieblingssitz hat sie im Theater aufgeschlagen, gerade wie die griechische Kunst zu ihrer Blüthezeit; und sie hat ein Recht auf das Theater, weil sie der Ausdruck des gültigen öffentlichen Lebens unserer Gegenwart ist. Unsere moderne theatralische Kunst versinnlicht den herrschenden Geist unseres öffentlichen Lebens, sie drückt ihn in einer alltäglichen Verbreitung aus wie nie eine andere Kunst, denn sie bereitet ihre Feste Abend für Abend fast in jeder Stadt Europas. Somit bezeichnet sie, als ungemein verbreitete dramatische Kunst, dem Anscheine nach die Blüthe unserer Kultur, wie die griechische Tragödie den Höhepunkt des griechischen Geistes bezeichnete: aber diese ist die Blüthe der Fäulniß einer hohlen, seelenlosen, naturwidrigen Ordnung der menschlichen Dinge und Verhältnisse.

Diese Ordnung der Dinge brauchen wir hier nicht selbst näher zu charakterisiren, wir brauchen nur ehrlich den Inhalt und das öffentliche Wirken unserer Kunst, und namentlich eben der theatralischen zu prüfen, um den herrschenden Geist der Öffentlichkeit in ihr wie in einem getreuen Spiegelbilde zu erkennen; denn solch' ein Spiegelbild war die öffentliche Kunst immer.

Und so erkennen wir denn in unserer öffentlichen theatralischen Kunst keineswegs das wirkliche Drama, dieses eine, untheilbare, größte Kunstwerk des menschlichen Geistes: unser Theater bietet bloß

den bequemen Raum zur lockenden Schaustellung einzelner, kaum oberflächlich verbundener, künstlerischer, oder besser: kunstfertiger Leistungen. Wie unfähig unser Theater ist, als wirkliches Drama die innige Vereinigung aller Kunstzweige zum höchsten, vollendetsten Ausdrucke zu bewirken, zeigt sich schon in seiner Theilung in die beiden Sonderarten des Schauspiels und der Oper, wodurch dem Schauspiel der idealisirende Ausdruck der Musik entzogen, der Oper aber von vornherein der Kern und die höchste Absicht des wirklichen Dramas abgesprochen ist. Während im Allgemeinen das Schauspiel somit nie zu idealem, poetischem Schwunge sich erheben konnte, sondern — auch ohne des hier zu übergehenden Einflusses einer unsittlichen Öffentlichkeit zu gedenken — fast schon wegen der Armuth an Mitteln des Ausdruckes aus der Höhe in die Tiefe, aus dem erwärmenden Elemente der Leidenschaft in das erkältende der Intrigue fallen mußte, ward vollends die Oper zu einem Chaos durch einander flatternder sinnlicher Elemente ohne Haft und Band, aus dem sich ein Jeder nach Belieben auflesen konnte, was seiner Genußfähigkeit am besten behagte, hier den zierlichen Sprung einer Tänzerin, dort die verwegene Passage eines Sängers, hier den glänzenden Effekt eines Dekorationsmalerstückes, dort den verblüffenden Ausbruch eines Orchestervulkans. Oder liest man nicht heut' zu Tage, diese oder jene neue Oper sei ein Meisterwerk, denn sie enthalte viele schöne Arien und Duetten, auch sei die Instrumentation des Orchesters sehr brillant u. s. w.? Der Zweck, der einzig den Verbrauch so mannigfaltiger Mittel zu rechtfertigen hat, der große dramatische Zweck — fällt den Leuten gar nicht mehr ein.

Solche Urtheile sind bornirt, aber ehrlich; sie zeigen ganz einfach, um was es dem Zuhörer zu thun ist. Es giebt auch eine große Anzahl beliebter Künstler, welche durchaus nicht in Abrede stellen, daß sie gerade nicht mehr Ehrgeiz hätten, als jenen bornirten Zuhörer zu befriedigen. Sehr richtig urtheilen sie: wenn der Prinz von einer anstrengenden Mittagstafel, der Banquier von einer an-

greifenden Spekulation, der Arbeiter vom ermüdenden Tagewerke im Theater anlangt, so will er ausruhen, sich zerstreuen, unterhalten, er will sich nicht anstrengen und von Neuem aufregen. Dieser Grund ist so schlagend wahr, daß wir ihm einzig nur zu entgegnen haben, wie es schicklicher sei, zu dem angegebenen Zwecke alles Mögliche nur nicht das Material und das Vorgeben der Kunst verwenden zu wollen. Hierauf wird uns dann aber erwidert, daß, wolle man die Kunst nicht so verwenden, die Kunst ganz aufhören und dem öffentlichen Leben gar nicht mehr beizubringen sein, d. h. der Künstler nichts mehr zu leben haben würde.

Nach dieser Seite hin ist Alles jämmerlich, aber treuherzig, wahr und ehrlich: civilisirte Versunkenheit, modern christlicher Stumpfsinn!

Was sagen wir aber bei unläugbar so bewandten Umständen zu dem heuchlerischen Vorgeben manches unserer Kunstheroen, dessen Ruhm an der Tagesordnung ist, wenn er sich den melancholischen Anschein wirklich künstlerischer Begeisterung giebt, wenn er nach Ideen greift, tiefe Beziehungen verwendet, auf Erschütterungen Bedacht nimmt, Himmel und Hölle in Bewegung setzt, kurz, wenn er sich so gebärdet, wie jene ehrlichen Tageskünstler behaupteten, daß man *nicht* verfahren müsse, wolle man seine Waare los werden? Was sagen wir dazu, wenn solche Heroen wirklich nicht *nur* unterhalten wollen, sondern sich selbst in die Gefahr stürzen, zu langweilen, um für tiefsinnig zu gelten, wenn sie somit selbst auf großen Erwerb verzichten, ja — doch nur ein geborener Reicher vermag das! — sogar um ihrer Schöpfungen willen selbst Geld ausgeben, somit also das höchste moderne Selbstopfer bringen? Zu was dieser ungeheure Aufwand? Ach, es giebt ja noch Eines außer Geld, nämlich Das, was man unter anderen Genüssen auch durch Geld heut' zu Tage sich verschaffen kann: *Ruhm*! — Welcher Ruhm ist aber in unserer öffentlichen Kunst zu erringen? Der Ruhm derselben Öffentlichkeit, für welche diese Kunst berechnet ist, und welcher der

Ruhmgierige nicht anders beizukommen vermag, als wenn er ihren trivialen Ansprüchen dennoch sich unterzuordnen weiß. So belügt er denn sich und das Publikum, indem er ihm sein scheckiges Kunstwerk giebt, und das Publikum belügt ihn und sich, indem es ihm Beifall spendet; aber diese gegenseitige Lüge ist der großen Lüge des modernen Ruhmes an sich wohl schon werth, wie wir es denn überhaupt verstehen, unsere allereigensüchtigsten Leidenschaften mit den schönen Hauptlügen von „Patriotismus", „Ehre", „Gesetzlichkeitssinn" u. s. w. zu behängen.

Woher kommt es aber, daß wir es für nöthig halten, uns gegenseitig so offenkundig zu belügen? — Weil jene Begriffe und Tugenden im Gewissen unserer herrschenden Zustände allerdings vorhanden sind, zwar nicht in ihrem guten, aber doch in ihrem schlechten Gewissen. Denn so gewiß es ist, daß das Edle und Wahre wirklich vorhanden ist, so gewiß ist es auch, daß die wahre Kunst vorhanden ist. Die größten und edelsten Geister, — Geister, vor denen Aischylos und Sophokles freudig als Brüder sich geneigt haben würden, haben seit Jahrhunderten ihre Stimme aus der Wüste erhoben; wir haben sie gehört und noch tönt ihr Ruf in unseren Ohren: aber aus unseren eitlen, gemeinen Herzen haben wir den lebendigen Nachklang ihres Rufes verwischt; wir zittern vor ihrem Ruhm, lachen aber vor ihrer Kunst; wir ließen sie erhabene Künstler sein, verwehrten ihnen aber das Kunstwerk; denn das große, wirkliche, eine Kunstwerk können sie nicht allein schaffen, sondern dazu müssen wir mitwirken. Die Tragödie des Aischylos und Sophokles war das Werk Athen's.

Was nützt nun dieser Ruhm der Edlen? Was nützte es uns, daß Shakespeare als zweiter Schöpfer den unendlichen Reichthum der wahren menschlichen Natur uns erschloß? Was nützte es uns, daß Beethoven der Musik männliche, selbständige Dichterkraft verlieh? Fragt die armseligen Karrikaturen eurer Theater, fragt die gassenhauerischen Gemeinplätze eurer Opernmusiken, und ihr erhaltet

die Antwort! Aber, braucht ihr erst zu fragen? Ach nein! Ihr wißt es recht gut; ihr wollt es ja eben nicht anders, ihr stellt euch nur, als wüßtet ihr es nicht!

Was ist nun eure Kunst, was euer Drama?

Die Februarrevolution entzog in Paris den Theatern die öffentliche Theilnahme, viele von ihnen drohten einzugehen. Nach den Junitagen kam ihnen Cavaignac, mit der Aufrechthaltung der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung beauftragt, zu Hülfe und forderte Unterstützung zu ihrem Weiterbestehen. Warum? Weil die Brodlosigkeit, das Proletariat durch das Eingehen der Theater vermehrt werden würde. Also bloß dieses Interesse hat der Staat am Theater! Er sieht in ihm die industrielle Anstalt; nebenbei wohl aber auch ein geistschwächendes, Bewegung absorbirendes, erfolgreiches Ableitungsmittel für die gefahrdrohende Regsamkeit des erhitzten Menschenverstandes, welcher im tiefsten Mismuth über die Wege brütet, auf denen die entwürdigte menschliche Natur wieder zu sich selbst gelangen soll, sei es auch auf Kosten des Bestehens unserer — sehr zweckmäßigen Theaterinstitute!

Nun, dieß ist ehrlich ausgesprochen, und der Unverhohlenheit dieses Ausspruches ganz zur Seite steht die Klage unserer modernen Künstlerschaft und ihr Haß gegen die Revolution. Was hat aber mit diesen Sorgen, diesen Klagen die Kunst gemein?

---

Halten wir nun die öffentliche Kunst des modernen Europa in ihren Hauptzügen zu der öffentlichen Kunst der Griechen, um uns deutlich den charakteristischen Unterschied derselben vor die Augen zu stellen

Die öffentliche Kunst der Griechen, wie sie in der Tragödie ihren Höhepunkt erreichte, war der Ausdruck des Tiefsten und Edelsten des Volksbewußtseins: das Tiefste und Edelste unseres menschlichen Bewußtseins ist der reine Gegensatz, die Verneinung unserer öffentlichen Kunst. Dem Griechen war die Aufführung einer Tragödie eine religiöse Feier, auf ihrer Bühne bewegten sich Götter und spendeten den Menschen ihre Weisheit: unser schlechtes Gewissen stellt unser Theater selbst so tief in der öffentlichen Achtung, daß es die Angelegenheit der Polizei sein darf, dem Theater alles Befassen mit religiösen Gegenständen zu verbieten, was gleich charakteristisch ist für unsere Religion wie für unsere Kunst. In den weiten Räumen des griechischen Amphitheaters wohnte das ganze Volk den Vorstellungen bei; in unseren vornehmen Theatern faulenzt nur der vermögende Theil desselben. Seine Kunstwerkzeuge zog der Grieche aus den Ergebnissen höchster gemeinschaftlicher Bildung; wir aus denen tiefster sozialer Barbarei. Die Erziehung des Griechen machte ihm von frühester Jugend an sich selbst zum Gegenstande künstlerischer Behandlung und künstlerischen Genusses, an Leib wie an Geist: unsere stumpfsinnige, meist nur auf zukünftigen industriellen Erwerb zugeschnittene Erziehung bringt uns ein albernes und doch hochmüthiges Behagen an unserer künstlerischen Ungeschicklichkeit bei, und läßt uns die Gegenstände irgend welcher künstlerischen Unterhaltung nur außer uns suchen, mit ungefähr demselben Verlangen, wie der Wüstling den flüchtigen Liebesgenuß einer Prostituirten aufsucht. So war der Grieche selbst Darsteller, Sänger und Tänzer, seine Mitwirkung bei der Aufführung einer Tragödie war ihm höchster Genuß an dem Kunstwerke selbst, und es galt ihm mit Recht als Auszeichnung, durch Schönheit und Bildung zu diesem Genusse berechtigt zu sein: wir lassen einen gewissen Theil unseres gesellschaftlichen Proletariats, das sich ja in jeder Klasse vorfindet, zu unserer Unterhaltung abrichten; unsaubere Eitelkeit, Gefallsucht, und, unter gewissen Bedingungen, Aussicht auf schnellen, reichlichen Gelderwerb füllen die Reihen unserer Theater-

personale. Wo der griechische Künstler, außer durch seinen eigenen Genuß am Kunstwerke durch den Erfolg und die öffentliche Zustimmung belohnt wurde, wird der moderne Künstler gehalten und — bezahlt. Und so gelangen wir denn dahin, den wesentlichen Unterschied fest und scharf zu bezeichnen, nämlich: die griechische öffentliche Kunst war eben Kunst, die unsrige — künstlerisches Handwerk.

Der Künstler hat, außer an dem Zwecke seines Schaffens, schon an diesem Schaffen, an der Behandlung des Stoffes und dessen Formung selbst Genuß; sein Produziren ist ihm an und für sich erfreuende und befriedigende Thätigkeit, nicht Arbeit. Dem Handwerker gilt nur der Zweck seiner Bemühung, der Nutzen, den ihm seine Arbeit bringt; die Thätigkeit, die er verwendet, erfreut ihn nicht, sie ist ihm nur Beschwerde, unumgängliche Nothwendigkeit, die er am liebsten einer Maschine aufbürden möchte: seine Arbeit vermag ihn nur aus Zwang zu fesseln; deßhalb ist er auch nicht mit dem Geiste dabei gegenwärtig, sondern beständig darüber hinaus bei dem Zwecke, den er so gerade wie möglich erreichen möchte. Ist nun aber der unmittelbare Zweck des Handwerkers nur die Befriedigung eines eigenen Bedürfnisses, z. B. die Herstellung seiner eigenen Wohnung, seiner eigenen Geräthschaften, Kleidung u. s. w., so wird ihm mit dem Behagen an den ihm verbleibenden nützlichen Gegenständen allmählich auch Neigung zu einer solchen Zubereitung des Stoffes, wie sie seinem persönlichen Geschmacke zusagt, eintreten; nach der Herstellung des Nothwendigsten wird daher sein auf weniger drängende Bedürfnisse gerichtetes Schaffen sich von selbst zu einem künstlerischen erheben: giebt er aber das Produkt seiner Arbeit von sich, verbleibt ihm davon nur der abstrakte Geldeswerth, so kann sich unmöglich seine Thätigkeit je über den Charakter der Geschäftigkeit der Maschine erheben; sie gilt ihm nur als Mühe, als traurige, saure Arbeit. Dieß Letztere ist das Loos des Sklaven der Industrie; unsere heutigen Fabriken geben uns das jammervolle Bild tiefster Entwürdigung des

Menschen: ein beständiges, geist- und leibtödtendes Mühen ohne Lust und Liebe, oft fast ohne Zweck.

Die beklagenswerthe Einwirkung des Christenthums läßt sich auch hierin nicht verkennen. Setzte dieses nämlich den Zweck des Menschen gänzlich außerhalb seines irdischen Daseins, und galt ihm nur dieser Zweck, der absolute, außermenschliche Gott, so konnte das Leben nur in Bezug auf seine unumgänglichst nothwendigen Bedürfnisse Gegenstand menschlicher Sorgfalt sein; denn, da man das Leben nun einmal empfangen hatte, war man auch verpflichtet, es zu erhalten, bis es Gott allein gefallen möchte, uns von seiner Last zu befreien: keineswegs aber durften seine Bedürfnisse uns Lust zu einer liebevollen Behandlung des Stoffes erwecken, den wir zu ihrer Befriedigung zu verwenden hatten; nur der abstrakte Zweck der nothdürftigen Erhaltung des Lebens konnte unsere sinnliche Thätigkeit rechtfertigen, und so sehen wir mit Entsetzen in einer heutigen Baumwollenfabrik den Geist des Christenthums ganz aufrichtig verkörpert: zu Gunsten der Reichen ist Gott Industrie geworben, die den armen christlichen Arbeiter gerade nur so lange am Leben erhält, bis himmlische Handelskonstellationen die gnadenvolle Nothwendigkeit herbeiführen, ihn in eine bessere Welt zu entlassen.

Das eigentliche Handwerk kannte der Grieche gar nicht. Die Beschaffung der sogenannten nothwendigen Lebensbedürfnisse, welche, genau genommen, die ganze Sorge unseres Privat- wie öffentlichen Lebens ausmacht, dünkte den Griechen nie würdig, ihm der Gegenstand besonderer und anhaltender Aufmerksamkeit zu sein. Sein Geist lebte nur in der Öffentlichkeit, in der Volksgenossenschaft: die Bedürfnisse dieser Öffentlichkeit machten seine Sorge aus; diese aber befriedigte der Patriot, der Staatsmann, der Künstler, nicht der Handwerker. Zu dem Genusse der Öffentlichkeit schritt der Grieche aus einer einfachen, prunklosen Häuslichkeit: schändlich und niedrig hätte es ihm gegolten, hinter prachtvollen Wänden eines Privatpalastes der raffinirten Üppigkeit und Wollust zu fröhnen, wie sie

heut' zu Tage den einzigen Gehalt des Lebens eines Helden der Börse ausmachen; denn hierin unterschied sich der Grieche eben von dem egoistischen orientalisirten Barbaren. Die Pflege seines Leibes verschaffte er sich in den gemeinsamen öffentlichen Bädern und Gymnasien; die einfach edle Kleidung war der Gegenstand künstlerischer Sorgfalt meistens der Frauen, und wo er irgend auf die Nothwendigkeit des Handwerkes stieß, lag es eben in seiner Natur, diesem alsbald die künstlerische Seite abzugewinnen und es zur Kunst zu erheben. Das gröbste der häuslichen Handthierung wies er aber von sich ab — dem *Sklaven* zu.

Dieser *Sklave* ist nun die verhängnißvolle Angel alles Weltgeschickes geworden. Der Sklave hat, durch sein bloßes, als nothwendig erachtetes Dasein als Sklave, die Nichtigkeit und Flüchtigkeit aller Schönheit und Stärke des griechischen Sondermenschenthumes aufgedeckt, und für alle Zeiten nachgewiesen, *daß Schönheit und Stärke, als Grundzüge des öffentlichen Lebens, nur dann beglückende Dauer haben können, wenn sie allen Menschen zu eigen sind.*

Leider aber ist es bis jetzt nur bei diesem Nachweise geblieben. In Wahrheit bewährt sich die Jahrtausende lange Revolution des Menschenthumes fast nur im Geiste der Reaktion: sie hat den schönen freien Menschen zu sich, zum Sklaventhum herabgezogen; der Sklave ist nicht frei, sondern der Freie ist Sklave geworden.

Dem Griechen galt nur der schöne und starke Mensch frei, und dieser Mensch war eben nur *er*: was außerhalb dieses griechischen Menschen, des Apollonpriesters lag, war ihm *Barbar*, und wenn er sich seiner bediente — *Sklave*. Sehr richtig war auch der Nicht-Grieche in Wirklichkeit Barbar und Sklave; aber er war *Mensch*, und *sein* Barbarenthum, sein Sklaventhum war nicht seine Natur, sondern sein Schicksal, die Sünde der Geschichte an seiner Natur, wie es heut' zu Tage die Sünde der Gesellschaft und Civilisation ist, daß aus den gesündesten Völkern im gesündesten Klima Elende und

Krüppel geworden sind. Diese Sünde der Geschichte sollte sich aber an dem freien Griechen selbst gar bald ebenfalls ausüben: wo das Gewissen der absoluten Menschenliebe in den Nationen nicht lebte, brauchte der Barbar den Griechen nur zu unterjochen, so war es mit seiner Freiheit auch um seine Stärke, seine Schönheit gethan; und in tiefer Zerknirschung sollten zweihundert Millionen im römischen Reich wüst durch einander geworfener Menschen gar bald empfinden, daß — sobald alle Menschen nicht gleich frei und glücklich sein können — alle Menschen gleich Sklave und elend sein müßten.

Und so sind wir denn bis auf den heutigen Tag Sklaven, nur mit dem Troste des Wissens, daß wir eben alle Sklaven sind: Sklaven, denen einst christliche Apostel und Kaiser Konstantin riethen, ein elendes Diesseits geduldig um ein besseres Jenseits hinzugeben; Sklaven, denen heute von Banquiers und Fabrikbesitzern gelehrt wird, den Zweck des Daseins in der Handwerksarbeit um das tägliche Brod zu suchen. Frei von dieser Sklaverei fühlte sich zu seiner Zeit nur Kaiser Konstantin, der über das, ihnen als nutzlos dargestellte irdische Leben seiner gläubigen Unterthanen als genußsüchtiger heidnischer Despot verfügte; frei fühlt sich heut' zu Tage, wenigstens im Sinne der öffentlichen Sklaverei, nur Der, welcher Geld hat, weil er sein Leben nach Belieben zu etwas Anderem, als eben nur dem Gewinne des Lebens verwenden kann. Wie nun das Bestreben nach Befreiung aus der allgemeinen Sklaverei in der römischen und mittelalterlichen Welt sich als Verlangen nach absoluter Herrschaft kundgab, so tritt es heute als Gier nach Geld auf; und wundern wir uns daher nicht, wenn auch die Kunst nach Gelde geht, denn nach seiner Freiheit, seinem Gotte strebt Alles: unser Gott aber ist das Geld, unsere Religion der Gelderwerb.

Die Kunst bleibt an sich aber immer, was sie ist; wir müssen nur sagen, daß sie in der modernen Öffentlichkeit nicht vorhanden ist: sie lebt aber, und hat im Bewußtsein des Individuums immer als eine, untheilbare schöne Kunst gelebt. Somit ist der Unterschied nur

der: bei den Griechen war sie im öffentlichen Bewußtsein vorhanden, wogegen sie heute nur im Bewußtsein des Einzelnen, im Gegensatze zu dem öffentlichen Unbewußtsein davon, da ist. Zur Zeit ihrer Blüthe war die Kunst bei den Griechen daher konservativ, weil sie dem öffentlichen Bewußtsein als ein gültiger und entsprechender Ausdruck vorhanden war: bei uns ist die echte Kunst revolutionär, weil sie nur im Gegensatze zur gültigen Allgemeinheit existirt.

Bei den Griechen war das vollendete, das dramatische Kunstwerk, der Inbegriff alles aus dem griechischen Wesen Darstellbaren; es war, im innigen Zusammenhange mit ihrer Geschichte, die Nation selbst, die sich bei der Aufführung des Kunstwerkes gegenüber stand, sich begriff, und im Verlaufe weniger Stunden zum eigenen, edelsten Genusse sich gleichsam selbst verzehrte. Jede Zertheilung dieses Genusses, jede Zersplitterung der in einen Punkt vereinigten Kräfte, jedes Auseinandergehen der Elemente nach verschiedenen besonderen Richtungen — mußte diesem herrlich einen Kunstwerke, wie dem ähnlich beschaffenen Staate selbst, nur nachtheilig sein, und deßwegen durfte es nur fortblühen, nicht aber sich verändern. Somit war die Kunst konservativ, wie die edelsten Männer des griechischen Staates zu dergleichen Zeit konservativ waren, und Aischylos ist der bezeichnendste Ausdruck dieses Konservativismus': sein herrlichstes konservatives Kunstwerk ist die Oresteia, mit der er sich als Dichter dem jugendlichen Sophokles, wie als Staatsmann dem revolutionären Perikles zugleich entgegenstellte. Der Sieg des Sophokles, wie der des Perikles, war im Geiste der fortschreitenden Entwickelung der Menschheit; aber die Niederlage des Aischylos war der erste Schritt abwärts von der Höhe der griechischen Tragödie, der erste Moment der Auflösung des athenischen Staates.

Mit dem späteren Verfall der Tragödie hörte die Kunst immer mehr auf, der Ausdruck des öffentlichen Bewußtseins zu sein: das Drama löste sich in seine Bestandtheile auf: Rhetorik, Bildhauerei, Malerei, Musik u. s. w. verließen den Reigen, in dem sie vereint sich

bewegt hatten, um nun jede ihren Weg für sich zu gehen, sich selbständig, aber einsam, egoistisch fortzubilden. Und so war es bei der Wiedergeburt der Künste, daß wir zunächst auf diese vereinzelten griechischen Künste trafen, wie sie aus der Auflösung der Tragödie sich entwickelt hatten: das große griechische Gesammtkunstwerk durfte unserem verwilderten, an sich irren und zersplitterten Geiste nicht in seiner Fülle zuerst aufstoßen; denn wie hätten wir es verstehen sollen? Wohl aber mußten wir uns jene vereinzelten Kunsthandwerke zu eigen zu machen; denn als edle Handwerke, zu denen sie schon in der römisch-griechischen Welt herabgesunken waren, lagen sie unserem Geiste und Wesen nicht so ferne: der Zunft- und Handwerksgeist des neuen Bürgerthums regte sich lebendig in den Städten; Fürsten und Vornehme gewannen es lieb, ihre Schlösser anmuthiger bauen und verzieren, ihre Säle mit reizenderen Gemälden ausschmücken zu lassen, als es die rohe Kunst des Mittelalters vermocht hatte. Die Pfaffen bemächtigten sich der Rhetorik für die Kanzeln, der Musik für den Kirchenchor; und es arbeitete sich die neue Handwerkswelt tüchtig in die einzelnen Künste der Griechen hinein, so weit sie ihr verständlich und zweckmäßig erschienen.

Jede dieser einzelnen Künste, zum Genuß und zur Unterhaltung der Reichen üppig genährt und gepflegt, hat nun die Welt mit ihren Produkten reichlich erfüllt; große Geister haben in ihnen Entzückendes geleistet: die eigentliche wirkliche Kunst ist aber durch und seit der Rennaissance noch nicht wiedergeboren worden; denn das vollendete Kunstwerk, der große, einige Ausdruck einer freien, schönen Öffentlichkeit, das Drama, die Tragödie, ist — so große Tragiker auch hie und da gedichtet haben — noch nicht wiedergeboren, eben weil es nicht wieder geboren, sondern von Neuem geboren werden muß.

Nur die große Menschheitsrevolution, deren Beginn die griechische Tragödie einst zertrümmerte, kann auch dieses Kunstwerk uns gewinnen; denn nur die Revolution kann aus ihrem tiefsten

Grunde Das von Neuem, und schöner, edler, allgemeiner gebären, was sie dem konservativen Geiste einer früheren Periode schöner, aber beschränkter Bildung, entriß und verschlang.

---

Aber eben die Revolution, nicht etwa die Restauration, kann uns jenes höchste Kunstwerk wiedergeben. Die Aufgabe, die wir vor uns haben, ist unendlich viel größer als die, welche bereits einmal gelöst worden ist. Umfaßte das griechische Kunstwerk den Geist einer schönen Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein. Etwas ganz Anderes haben wir daher zu schaffen, als etwa eben nur das Griechenthum wieder herzustellen; gar wohl ist die thörige Restauration eines Scheingriechenthums im Kunstwerke versucht worden, — was ist von Künstlern bisher auf Bestellung nicht versucht worden? — Aber etwas Anderes als wesenloses Gaukelspiel hat nie daraus hervorgehen können: es waren dieß eben nur Kundgebungen desselben heuchlerischen Strebens, welches wir in unserer ganzen offiziellen Civilisationsgeschichte immer im Ausweichen des einzig richtigen Strebens begriffen sehen, des Strebens der Natur.

Nein, wir wollen nicht wieder Griechen werden; denn was die Griechen nicht wußten, und weßwegen sie eben zu Grunde gehen mußten, das wissen wir. Gerade ihr Fall, dessen Ursache wir nach langem Elend und aus tiefstem allgemeinen Leiden heraus erkennen, zeigt uns deutlich, was wir werden müssen: er zeigt uns, daß wir alle Menschen lieben müssen, um uns selbst wieder lieben, um Freude an uns selbst wieder gewinnen zu können. Aus dem entehrenden

Sklavenjoche des allgemeinen Handwerkerthums mit seiner bleichen Geldseele wollen wir uns zum freien künstlerischen Menschenthume mit seiner strahlenden Weltseele aufschwingen; aus mühselig beladenen Tagelöhnern der Industrie wollen wir Alle zu schönen, starken Menschen werden, denen die Welt gehört als ein ewig unversiegbarer Quell höchsten künstlerischen Genusses.

Zu diesem Ziele bedürfen wir der allgewaltigsten Kraft der Revolution; denn nur die Revolutionskraft ist die unsrige, die an das Ziel hindringt, an das Ziel, dessen Erreichung sie einzig dafür rechtfertigen kann, daß sie ihre erste Thätigkeit in der Zersplitterung der griechischen Tragödie, in der Auflösung des atheniſchen Staates ausübte.

Woher sollen wir nun aber diese Kraft schöpfen im Zustande tiefster Entkräftung? Woher die menschliche Stärke gegen den Alles lähmenden Druck einer Civilisation, welche den Menschen vollkommen verläugnet? Gegen den Übermuth einer Kultur, welche den menschlichen Geist nur als Dampfkraft der Maschine verwendet? Woher das Licht zur Erleuchtung jenes herrschenden, grausamen Aberglaubens, daß jene Civilisation, jene Kultur an sich mehr werth seien, als der wirkliche lebendige Mensch? Daß der Mensch nur als Werkzeug jener gebietenden abstrakten Mächte Werth und Geltung habe, nicht an sich und als Mensch?

Wo der gelehrte Arzt kein Mittel mehr weiß, da wenden wir uns endlich verzweifelnd wieder an — die Natur. Die Natur, und nur die Natur, kann auch die Entwirrung des großen Weltgeschickes allein vollbringen. Hat die Kultur, von dem Glauben des Christenthums an die Verwerflichkeit der menschlichen Natur ausgehend, den Menschen verläugnet, so hat sie sich eben einen Feind erschaffen, der sie nothwendig einst so weit vernichten muß, als der Mensch nicht in ihr Raum hat: denn dieser Feind ist eben die ewig und einzig lebende Natur. Die Natur, die menschliche Natur wird den beiden Schwestern, Kultur und Civilisation, das Gesetz verkündigen:

„so weit ich in euch enthalten bin, sollt ihr leben und blühen; so weit ich nicht in euch bin, sollt ihr aber sterben und verdorren!"

In dem menschenfeindlichen Fortschreiten der Kultur sehen wir jedenfalls dem glücklichen Erfolge entgegen, daß ihre Last und Beschränkung der Natur so riesenhaft anwachse, daß sie der zusammengepreßten unsterblichen Natur endlich die nöthige Schnellkraft giebt, mit einem einzigen Rucke die ganze Last und Beengung weit von sich zu schleudern; und diese ganze Kulturanhäufung hätte somit die Natur nur ihre ungeheure Kraft *erkennen* gelehrt: die Bewegung dieser Kraft aber ist — die *Revolution*.

Wie äußert sich auf dem gegenwärtigen Standpunkte der sozialen Bewegung nun diese revolutionäre Kraft? Äußert sie sich nicht zunächst als der Trotz des Handwerkers auf das moralische Bewußtsein von seiner Arbeitsamkeit gegenüber der lasterhaften Trägheit oder unsittlichen Geschäftigkeit der Reichen? Will er nicht, wie aus Rache, das Prinzip der Arbeit zur einzig berechtigten Religion der Gesellschaft erheben? Den Reichen zwingen, gleich ihm zu arbeiten, um auch im Schweiße seines Angesichts sein tägliches Brot sich zu verdienen? Hätten wir nicht zu fürchten, daß die Ausübung dieses Zwanges, die Anerkennung jenes Prinzipes gerade das menschenentwürdigende Handwerkerthum endlich zur absoluten Weltmacht erheben, und, um bei unserem Hauptgegenstande zu bleiben, die Kunst geradezu für alle Zeit unmöglich machen müßte?

In Wahrheit ist dieß die Befürchtung manches redlichen Freundes der Kunst, sogar manches aufrichtigen Menschenfreundes, dem es um den Schutz des edleren Kernes unserer Civilisation wirklich allein zu thun ist. Diese verkennen aber das eigentliche Wesen der großen sozialen Bewegung; sie beirren die zur Schau getragenen Theorien unserer doktrinären Sozialisten, welche mit dem gegenwärtigen Bestande unserer Gesellschaft unmögliche Verträge schließen wollen; sie täuscht der unmittelbare Ausdruck der Entrüstung des leidendsten Theiles unserer Gesellschaft, welcher in Wahrheit aber ein tieferer,

edlerer Naturdrang zu Grunde liegt, der Drang nach würdigem Genusse des Lebens, dessen materiellen Unterhalt der Mensch sich nicht mit dem Aufwande aller seiner Lebenskräfte mühselig mehr verdienen, sondern dessen er sich als Mensch erfreuen will: es ist somit, genau betrachtet, der Drang aus dem Handwerkerthume heraus zum künstlerischen Menschenthum, zur freien Menschenwürde.

Gerade an der Kunst ist es nun aber, diesem sozialen Drange seine edelste Bedeutung erkennen zu lassen, seine wahre Richtung ihm zu zeigen. Aus ihrem Zustande civilisirter Barbarei kann die wahre Kunst sich nur auf den Schultern unserer großen sozialen Bewegung zu ihrer Würde erheben: sie hat mit ihr ein gemeinschaftliches Ziel, und beide können es nur erreichen, wenn sie es gemeinschaftlich erkennen. Dieses Ziel ist der starke und schöne Mensch: die Revolution gebe ihm die Stärke, die Kunst die Schönheit!

Den Gang der sozialen Entwickelung, wie er die Geschichte durchschreiten wird, hier näher zu bezeichnen, kann weder unsere Aufgabe sein, noch dürfte überhaupt in diesem Bezuge ein doktrinärer Kalkül dem von aller Voraussetzung unabhängigen geschichtlichen Gebahren der gesellschaftlichen Natur des Menschen etwas vorzeichnen können. Nichts wird gemacht in der Geschichte, sondern Alles macht sich selbst nach seiner inneren Nothwendigkeit. Unmöglich kann aber der Zustand, in welchem dereinst die Bewegung als bei ihrem Ziele angekommen sein wird, ein anderer als ein dem gegenwärtigen geradezu entgegengesetzter sein, sonst wäre die ganze Geschichte ein kreisförmiges, unruhiges Durcheinander, keineswegs aber die nothwendige Bewegung eines Stromes, welcher bei allen Biegungen, Abweichungen und Überschwemmungen, dennoch immer in der Hauptrichtung sich ergießt.

In diesem künftigen Zustande nun dürfen wir die Menschen erkennen, wie sie sich von einem letzten Aberglauben, d. i. Verkennen der Natur, befreit haben, eben jenem Aberglauben, durch welchen der Mensch sich bisher nur als das Werkzeug zu einem Zwecke erblickte,

der außer ihm selbst lag. Weiß der Mensch sich endlich selbst einzig und allein als Zweck seines Daseins, und begreift er, daß er diesen Selbstzweck am vollkommensten nur in der Gemeinschaft mit allen Menschen erreicht, so wird sein gesellschaftliches Glaubensbekenntniß nur in einer positiven Bestätigung jener Lehre Jesus' bestehen können, in welcher er ermahnte: „Sorget nicht, was werden wir essen, was werden wir trinken, noch auch, womit werden wir uns kleiden, denn dieses hat euch euer himmlischer Vater Alles von selbst gegeben!" Dieser himmlische Vater wird dann kein anderer sein, als die soziale Vernunft der Menschheit, welche die Natur und ihre Fülle sich zum Wohle Aller zu eigen macht. Eben daß die rein physische Erhaltung des Lebens bisher der Gegenstand der Sorge, und zwar der wirklichen, meist alle Geistesthätigkeit lähmenden, Leib und Seele verzehrenden Sorge sein mußte, darin lag das Laster und der Fluch unserer geselligen Einrichtungen! Diese Sorge hat den Menschen schwach, knechtisch, stumpf und elend gemacht, zu einem Geschöpfe, das nicht lieben und nicht hassen kann, zu einem Bürger, der jeden Augenblick den letzten Rest seines freien Willens hingab, wenn nur diese Sorge ihm erleichtert werden konnte.

Hat die brüderliche Menschheit ein- für allemal diese Sorge von sich abgeworfen, und sie — wie der Grieche dem Sklaven — der Maschine zugewiesen, diesem künstlichen Sklaven des freien, schöpferischen Menschen, dem er bis jetzt diente wie der Fetischanbeter dem von seinen eigenen Händen verfertigten Götzen, so wird all' sein befreiter Thätigkeitstrieb sich nur noch als künstlerischer Trieb kundgeben. In weit erhöhtem Maaße werden wir so das griechische Lebenselement wiedergewinnen: was dem Griechen der Erfolg natürlicher Entwickelung war, wird uns das Ergebniß geschichtlichen Ringens sein; was ihm ein halb unbewußtes Geschenk war, wird uns als ein erkämpftes Wissen verbleiben, denn was die Menschheit in ihrer großen Gesammtheit wirklich weiß, das kann ihr nicht mehr entschwinden.

Nur *starke* Menschen kennen die *Liebe*, nur die Liebe erfaßt die *Schönheit*, nur die Schönheit bildet die *Kunst*. Die Liebe der Schwachen unter sich kann sich nur als Kitzel der Wollust äußern; die Liebe des Schwachen zum Starken ist Demuth und Furcht; die Liebe des Starken zum Schwachen ist Mitleid und Nachsicht: nur die Liebe des Starken zum Starken ist Liebe, denn sie ist freie Hingebung an Den, der uns nicht zu zwingen vermag. In jedem Himmelsstriche, bei jedem Stamme, werden die Menschen durch die wirkliche Freiheit zu gleicher Stärke, durch die Stärke zur wahren Liebe, durch die wahre Liebe zur Schönheit gelangen können: die Thätigkeit der Schönheit aber ist die Kunst.

Was uns als der Zweck des Lebens erscheint, dafür erziehen wir uns und unsere Kinder. Zu Krieg und Jagd ward der Germane, zu Enthaltsamkeit und Demuth der aufrichtige Christ, zu industriellem Erwerb, selbst durch Kunst und Wissenschaft, wird der moderne Staatsunterthan erzogen. Ist unserem zukünftigen freien Menschen der Gewinn des Lebensunterhaltes nicht mehr der Zweck des Lebens, sondern ist durch einen thätig gewordenen neuen Glauben, oder besser: Wissen, der Gewinn des Lebensunterhaltes gegen eine ihm entsprechende natürliche Thätigkeit uns außer allem Zweifel gesetzt, kurz — ist die Industrie nicht mehr unsere Herrin, sondern unsere Dienerin, so werden wir den Zweck des Lebens in die Freude am Leben setzen, und zu dem wirklichsten Genusse dieser Freude unsere Kinder durch Erziehung fähig und tüchtig zu machen streben. Die Erziehung, von der Übung der Kraft, von der Pflege der körperlichen Schönheit ausgehend, wird schon aus ungestörter Liebe zu dem Kinde, und aus Freude am Gedeihen seiner Schönheit, eine rein künstlerische werden, und jeder Mensch wird in irgend einem Bezuge in Wahrheit Künstler sein. Die Verschiedenartigkeit der natürlichen Neigungen wird die mannigfachsten Künste, und in ihnen die mannigfachsten Richtungen, zu einem ungeahnten Reichthume ausbilden;

und wie das Wissen aller Menschen endlich in dem einen thätigen Wissen des freien, einigen Menschenthumes seinen religiösen Ausdruck finden wird, so werden alle diese reich entwickelten Künste ihren verständnißreichsten Vereinigungspunkt im Drama, in der herrlichen Menschentragödie finden. Die Tragödien werden die Feste der Menschheit sein: in ihnen wird, losgelöst von jeder Konvention und Etiquette, der freie, starke und schöne Mensch die Wonnen und Schmerzen seiner Liebe feiern, würdig und erhaben das große Liebesopfer seines Todes vollziehen.

Diese Kunst wird wieder konservativ sein; aber in Wahrheit und ihrer wirklichen Dauer- und Blüthekraft wegen wird sie sich von selbst erhalten, nicht eines außer ihr liegenden Zweckes wegen bloß nach Erhaltung schreien, denn sehet: diese Kunst geht nicht nach Gelde!

---

„Utopien! Utopien!" höre ich sie rufen die großen Weisen und Überzuckerer unserer modernen Staats- und Kunstbarbarei, die sogenannten praktischen Menschen, die in der Handhabung ihrer Praktik sich täglich nur durch Lügen und Gewaltstreiche, oder — wenn sie nämlich ehrlich sind — höchstens durch Unwissenheit helfen können.

„Schönes Ideal, das, wie jedes Ideal, uns nur vorschweben, von dem zur Unvollkommenheit verdammten Menschen leider aber nicht erreicht werden soll." So seufzt der gutmüthige Schwärmer für das Himmelreich, in welchem, wenigstens für seine Person, Gott den unbegreiflichen Fehler dieser Erd- und Menschenschöpfung wieder gut machen wird.

Sie leben, leiden, lügen und lästern thatsächlich in dem widerlichsten Zustande, dem schmuzigen Bodensatze eines in Wahrheit

eingebildeten und deßhalb unverwirklichten Utopiens, mühen und überbieten sich in jeder Kunst der Heuchelei für die Aufrechthaltung der Lüge dieses Utopiens, aus welchem sie täglich als verstümmelte Krüppel gemeinster und frivolster Leidenschaft auf den platten, nackten Boden der nüchternsten Wahrheit jämmerlich herabfallen, und halten oder verschreien die einzig natürliche Erlösung aus ihrer Verzauberung für Chimäre, für ein Utopien, gerade wie die Leidenden im Narrenhause ihre verrückten Einbildungen für Wahrheit, die Wahrheit aber für Verrücktheit halten.

Kennt die Geschichte ein wirkliches Utopien, ein in Wahrheit unerreichbares Ideal, so war es das Christenthum; denn sie hat klar und deutlich gezeigt, und zeigt es noch jeden Tag, daß seine Prinzipien sich *nicht* verwirklichen ließen. Wie konnten diese Prinzipien auch wirklich lebendig werden, in das wahrhafte Leben übergehen, da sie gegen das Leben gerichtet waren, das Lebendige verläugneten und verdammten? Das Christenthum ist rein geistigen, übergeistigen Gehaltes; es predigt Demuth, Entsagung, Verachtung alles Irdischen, und in dieser Verachtung — Bruderliebe: wie stellt sich die Erfüllung heraus in der modernen Welt, die sich ja doch eine christliche nennt und die christliche Religion als ihre unantastbare Basis festhält? Als Hochmuth der Heuchelei, Wucher, Raub an den Gütern der Natur und egoistische Verachtung der leidenden Nebenmenschen. Woher nun dieser krasse Gegensatz in der Ausführung gegen die Idee? Eben weil die Idee krank, der momentanen Erschlaffung und Schwächung der menschlichen Natur entkeimt war, und gegen die wahre, gesunde Natur des Menschen sich versündigte. Wie stark diese Natur aber ist, wie unversiegbar ihre immer neu gebärende Fülle, das hat sie gerade unter dem allgemeinen Drucke jener Idee bewiesen, die, wenn ihre innerste Konsequenz sich erfüllt hätte, den Menschen eigentlich gänzlich von der Erde vertilgt haben müßte, da ja auch die Enthaltung von der Geschlechtsliebe in ihr als höchste Tugend begriffen war. Ihr seht nun aber, daß trotz jener allmächtigen Kirche der

Mensch in solcher Fülle vorhanden ist, daß eure christlich-ökonomische Staatsweisheit gar nicht einmal weiß, was sie mit dieser Fülle anfangen soll, daß ihr euch nach sozialen Mordmitteln umsehet zu ihrer Vertilgung, ja daß ihr wirklich froh wäret, wenn der Mensch vom Christenthume umgebracht worden wäre, damit der einzige abstrakte Gott eures lieben Ich's allein nur noch auf dieser Welt Raum gewinnen dürfte!

Das sind die Menschen, die über „Utopien" schreien, wenn der gesunde Menschenverstand ihren wahnsinnigen Experimenten gegenüber an die wirklich und einzig sichtbar und greiflich vorhandene Natur appellirt, wenn er von der göttlichen Vernunft des Menschen nichts weiter verlangt, als daß sie uns den Instinkt des Thieres in der sorgenlosen, wenn auch nicht bemühungslosen, Auffindung der Mittel seines Lebensunterhaltes ersetzen soll! Und wahrlich, kein höheres Resultat verlangen wir von ihr für die menschliche Gesellschaft, um auf dieser einen Grundlage das herrlichste, reichste Gebäude der wirklichen schönen Kunst der Zukunft aufzubauen!

Der wirkliche Künstler, der schon jetzt den rechten Standpunkt erfaßt hat, vermag, da dieser Standpunkt doch ewig wirklich vorhanden ist, schon jetzt daher an dem Kunstwerke der Zukunft zu arbeiten. Jede der Schwesterkünste hat auch in Wahrheit von je her, und so auch jetzt, in zahlreichen Schöpfungen ihr hohes Bewußtsein von sich kundgegeben. Wodurch aber litten von je her, und vor Allem in unserem heutigen Zustande, die begeisterten Schöpfer jener edlen Werke? War es nicht durch ihre Berührung mit der Außenwelt, also mit der Welt, der ihre Werke angehören sollten? Was hat wohl den Architekten empört, wenn er seine Schöpferkraft auf Bestellung an Kasernen und Miethwohnhäusern zersplittern mußte? Was kränkte den Maler, wenn er die widerliche Fratze eines Millionärs porträtiren, was den Musiker, wenn er Tafelmusiken komponiren, was den Dichter, wenn er Leihbibliothekromane schreiben mußte? Was war dann sein Leiden? Daß er seine Schöpfungskraft an den Erwerb ver-

geuden, seine Kunst zum Handwerk machen mußte! — Was aber hat endlich der Dramatiker zu leiden, wenn er alle Künste zum höchsten Kunstwerk, zum Drama vereinigen will? Alle Leiden der übrigen Künstler zusammen!

Was er schafft, wird zum Kunstwerke wirklich erst dadurch, daß es vor der Öffentlichkeit in das Leben tritt, und ein dramatisches Kunstwerk tritt nur durch das Theater in das Leben. Was sind aber heut' zu Tage diese, über die Hülfe aller Künste verfügenden Theaterinstitute? Industrielle Unternehmungen, und zwar selbst da, wo Staaten oder Fürsten sie besonders dotiren: ihre Leitung wird meistens denselben Männern übertragen, die gestern eine Spekulation in Getreide dirigirten, morgen einer Unternehmung in Zucker ihre wohlerlernten Kenntnisse widmen, falls sie nicht ihre Kenntnisse in den Mysterien des Kammerherrndienstes oder ähnlichen Funktionen für das Erfassen der theatralischen Würde ausgebildet haben. So lange man in einem Theaterinstitute, dem herrschenden Charakter der Öffentlichkeit nach, und bei der dem Theaterdirektor auferlegten Nothwendigkeit, mit dem Publikum eben nur als geschickter kaufmännischer Spekulant zu verkehren, nichts anderes als ein Mittel für den Geldumlauf zur Produktion von Zinsen für das Kapital erblickt, ist es natürlich auch ganz folgerichtig, daß man nur einem in solchem Bezug Geschäftskundigen seine Leitung, d. h. Ausbeutung, übergiebt; denn eine wirklich künstlerische Leitung, also eine solche, die dem ursprünglichen Zwecke des Theaters entspräche, würde allerdings sehr übel im Stande sein, den modernen Zweck desselben zu verfolgen. — Eben deßhalb muß es aber jedem Einsichtsvollen deutlich werden, daß, soll das Theater irgendwie seiner natürlichen edlen Bestimmung zugewendet werden, es von der Nothwendigkeit industrieller Spekulation durchaus zu befreien ist.

Wie wäre dieß möglich? Dieses einzige Institut sollte einer Dienstbarkeit entzogen werden, welcher heut' zu Tage alle Menschen und jede gesellschaftliche Unternehmung der Menschen unterworfen sind? Ja,

gerade das Theater soll in dieser Befreiung allem Übrigen vorangehen; denn das Theater ist die umfassendste, die einflußreichste Kunstanstalt; und ehe der Mensch seine edelste Thätigkeit, die künstlerische, nicht frei ausüben kann, wie sollte er da hoffen nach niedereren Richtungen hin frei und selbständig zu werden? Beginnen wir, nachdem schon der Staatsdienst, der Armeedienst, wenigstens kein industrielles Gewerbe mehr ist, mit der Befreiung der öffentlichen Kunst, weil, wie ich oben andeutete, gerade *ihr* eine unsäglich hohe Aufgabe, eine ungemein wichtige Thätigkeit bei unserer sozialen Bewegung zuzutheilen ist. Mehr und besser als eine gealterte, durch den Geist der Öffentlichkeit verläugnete Religion, wirkungsvoller und ergreifender als eine unfähige, lange an sich irre gewordene Staatsweisheit, vermag die ewig jugendliche Kunst, die sich immer aus sich und dem edelsten Geiste der Zeit zu erfrischen vermag, dem leicht an wilde Klippen und in seichte Flächen abweichenden Strome leidenschaftlicher sozialer Bewegungen ein schönes und hohes Ziel zuzuweisen, das Ziel edler Menschlichkeit.

Liegt euch Freunden der Kunst wirklich daran, die Kunst vor den drohenden Stürmen erhalten zu wissen, so begreift, daß sie *nicht* nur erhalten, sondern wirklich erst zu ihrem eigenthümlichen wahren, vollen Leben gelangen soll!

Ist es euch *redlichen* Staatsmännern wahrhaft darum zu thun, dem von euch geahnten Umsturze der Gesellschaft, dem ihr vielleicht deßhalb nur widerstrebt, weil ihr bei erschüttertem Glauben an die Reinheit der menschlichen Natur nicht zu begreifen vermögt, wie dieser Umsturz einen fehlerhaften Zustand nicht in einen noch viel schlimmeren verwandeln sollte, — ist es euch, sage ich, darum zu thun, dieser Umwandlung ein lebenskräftiges Unterpfand künftiger schönster Gesittung einzuimpfen, so helft uns nach allen Kräften, die Kunst sich und ihrem edlen Berufe selbst wiederzugeben!

Ihr leidenden Mitbrüder jedes Theiles der menschlichen Gesellschaft, die ihr in heißem Grollen darüber brütet, wie ihr aus Sklaven

des Geldes zu freien Menschen werden möchtet, begreift unsere Aufgabe, und helft uns die Kunst zu ihrer Würde zu erheben, damit wir euch zeigen können, wie ihr das Handwerk zur Kunst, den Knecht der Industrie zum schönen selbstbewußten Menschen erhebet, der der Natur, der Sonne und den Sternen, dem Tode und der Ewigkeit mit verständnißvollem Lächeln zuruft: auch ihr seid mein, und ich bin euer Herr!

Die ich euch anrief, wäret ihr einverstanden und einig mit uns, wie leicht wäre es eurem Willen, die einfachen Maßregeln in das Werk zu setzen, die das unausbleibliche Gedeihen jener wichtigsten aller Kunstanstalten, des Theaters, zur Folge haben müßten. Am Staat und an der Gemeinde wäre es, zunächst ihre Mittel gegen den Zweck abzuwägen, um das Theater in den Stand zu setzen, nur seiner höheren, wahrhaften Bestimmung nachgehen zu können. Dieser Zweck wird erreicht, wenn die Theater gerade so weit unterstützt werden, daß ihre Verwaltung nur noch eine rein künstlerische sein darf, und niemand besser wird diese zu führen im Stande sein, als alle die Künstler selbst, welche sich zum Kunstwerke vereinigen und durch eine zweckmäßige Verfassung ihre gegenseitige gedeihliche Wirksamkeit sich gewährleisten: die vollständigste Freiheit kann sie einzig zu dem Streben verbinden, der Absicht zu entsprechen, um deren Willen sie von der Nothwendigkeit industrieller Spekulation befreit sind; und diese Absicht ist die Kunst, die nur der Freie begreift, nicht der Sklave des Erwerbes.

Der Richter ihrer Leistungen wird die freie Öffentlichkeit sein. Um aber auch diese der Kunst gegenüber völlig frei und unabhängig zu machen, müßte in dem betretenen Wege noch ein Schritt weiter gegangen werden: das Publikum müßte unentgeltlichen Zutritt zu den Vorstellungen des Theaters haben. So lange das Geld zu allen Lebensbedürfnissen nöthig ist, so lange ohne Geld dem Menschen nur die Luft und kaum das Wasser verbleibt, könnte die zu treffende Maßregel nur bezwecken, die wirklichen Theateraufführungen, zu denen

sich das Publikum versammelt, nicht als *Leistungen gegen Bezahlung* erscheinen zu lassen, — eine Ansicht von ihnen, die bekanntlich zum allerschmachvollsten Verkennen des Charakters von Kunstvorstellungen führt: — die Sache des Staates, oder mehr noch der betreffenden Gemeinde, müßte es aber sein, aus gesammelten Kräften die Künstler für ihre Leistungen im Ganzen, nicht im Einzelnen zu entschädigen.

Wo die Kräfte hierzu nicht hinreichen, würde es für jetzt und für immer besser sein, ein Theater, welches nur als industrielle Unternehmung seinen Fortbestand finden könnte, gänzlich eingehen zu lassen, mindestens auf ebenso lange, als das Bedürfniß in der Gemeinde sich nicht kräftig genug erweist, um seiner Befriedigung das nöthige gemeinsame Opfer zu bringen.

Ist dann die menschliche Gesellschaft dereinst so menschlich schön und edel entwickelt, wie wir es allerdings durch die Wirksamkeit unserer Kunst allein nicht erreichen werden, wie wir es aber im Verein mit den unausbleiblich bevorstehenden großen sozialen Revolutionen hoffen dürfen und erstreben müssen, so werden die theatralischen Vorstellungen auch die ersten gemeinsamen Unternehmungen sein, bei denen der Begriff von Geld und Erwerb gänzlich schwindet; denn, gedeiht die Erziehung unter den obigen Voraussetzungen immer mehr zu einer künstlerischen, so werden wir einst so weit alle selbst Künstler sein, daß wir gerade als Künstler zuerst nur um der Sache, der Kunstangelegenheit selbst, nicht um eines nebenbei liegenden gewerblichen Zweckes willen, zu einer gemeinsamen freien Wirksamkeit uns vereinigen können.

Die Kunst und ihre Institute, deren zu wünschende Organisation hier eben nur sehr flüchtig angedeutet werden dürfte, können somit die Vorläufer und Muster aller künftigen Gemeindeinstitutionen werden: der Geist, der eine künstlerische Körperschaft zur Erreichung ihres wahren Zweckes verbindet, würde sich in jeder anderen gesellschaftlichen Vereinigung wiedergewinnen lassen, die sich einen be-

stimmten menschenwürdigen Zweck stellt; denn eben all' unser zukünftiges gesellschaftliches Gebahren soll und kann, wenn wir das Richtige erreichen, nur rein künstlerischer Natur noch sein, wie es allein den edlen Fähigkeiten des Menschen angemessen ist.

So würde uns denn Jesus gezeigt haben, daß wir Menschen alle gleich und Brüder sind; Apollon aber würde diesem großen Bruderbunde das Siegel der Stärke und Schönheit aufgedrückt, er würde den Menschen vom Zweifel an seinem Werthe zum Bewußtsein seiner höchsten göttlichen Macht geführt haben. So laßt uns denn den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: — Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudenvollen Würde erhob!

Das

# Kunſtwerk der Zukunft.

# I.

# Der Mensch und die Kunst im Allgemeinen.

## 1.

### Natur, Mensch und Kunst.

Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält die Kunst sich zum Menschen.

Als die Natur sich zu der Fähigkeit entwickelt hatte, welche die Bedingungen für das Dasein des Menschen in sich schloß, entstand auch ganz von selbst der Mensch: sobald das menschliche Leben aus sich die Bedingungen für das Erscheinen des Kunstwerkes erzeugt, tritt dieses auch von selbst in das Leben.

Die Natur erzeugt und gestaltet absichtslos und unwillkürlich nach Bedürfniß, daher aus Nothwendigkeit: dieselbe Nothwendigkeit ist die zeugende und gestaltende Kraft des menschlichen Lebens; nur was absichtslos und unwillkürlich, entspringt dem wirklichen Bedürfnisse, nur im Bedürfnisse liegt aber der Grund des Lebens.

Die Nothwendigkeit in der Natur erkennt der Mensch nur aus dem Zusammenhange ihrer Erscheinungen: so lange er diesen nicht erfaßt, dünkt sie ihn Willkür.

Von dem Augenblicke an, wo der Mensch seinen Unterschied von der Natur empfand, somit überhaupt erst seine Entwickelung als Mensch begann, indem er sich von dem Unbewußtsein thierischen Naturlebens losriß, um zu bewußtem Leben überzugehen, — als er sich demnach der Natur gegenüberstellte, und, aus dem hieraus zunächst entspringenden Gefühle seiner Abhängigkeit von ihr, sich das Denken in ihm entwickelte, — von diesem Augenblicke an beginnt der Irrthum als erste Äußerung des Bewußtseins. Der Irrthum ist aber der Vater der Erkenntniß, und die Geschichte der Erzeugung der Erkenntniß aus dem Irrthume ist die Geschichte des menschlichen Geschlechtes von dem Mythus der Urzeit bis auf den heutigen Tag.

Der Mensch irrte von da an, wo er die Ursache der Wirkungen der Natur außerhalb des Wesens der Natur selbst setzte, der sinnlichen Erscheinung einen unsinnlichen, nämlich als menschlich willkürlich vorgestellten Grund unterschob, den unendlichen Zusammenhang ihrer unbewußten, absichtslosen Thätigkeit für absichtliches Gebahren zusammenhangsloser, endlicher Willensäußerungen hielt. In der Lösung dieses Irrthumes besteht die Erkenntniß, und diese ist das Begreifen der Nothwendigkeit in den Erscheinungen, deren Grund uns Willkür däuchte.

Durch diese Erkenntniß wird die Natur sich ihrer selbst bewußt, und zwar im Menschen, der nur durch seine Selbstunterscheidung von der Natur dazu gelangte, die Natur zu erkennen, indem sie ihm so Gegenstand wurde: dieser Unterschied hört aber da wieder auf, wo der Mensch das Wesen der Natur ebenfalls als sein eigenes, für alles wirklich Vorhandene und Lebende, also für das menschliche Dasein nicht minder als für das Dasein der Natur, dieselbe Nothwendigkeit, daher nicht allein den Zusammenhang der natürlichen Erscheinungen unter sich, sondern auch seinen eigenen Zusammenhang mit der Natur erkennt.

Gelangt nun die Natur, durch ihren Zusammenhang mit dem Menschen, im Menschen zu ihrem Bewußtsein, und soll die Bethätigung dieses Bewußtseins das menschliche Leben selbst sein, — gleichsam als die Darstellung, das Bild der Natur, — so erreicht das menschliche Leben selbst sein Verständniß durch die Wissenschaft, welche sich dieses wiederum zum Gegenstande der Erfahrung macht; die Bethätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewußtseins, die Darstellung des durch sie erkannten Lebens, das Abbild seiner Nothwendigkeit und Wahrheit aber ist — die Kunst*).

Der Mensch wird nicht eher Das sein, was er sein kann und sein soll, als bis sein Leben der treue Spiegel der Natur, die bewußte Befolgung der einzig wirklichen Nothwendigkeit, der inneren Naturnothwendigkeit ist, nicht die Unterordnung unter eine äußere, eingebildete und der Einbildung nur nachgebildete, daher nicht nothwendige, sondern willkürliche Macht. Dann wird aber der Mensch auch wirklich erst Mensch sein, während er bis jetzt immer nur noch einem der Religion, der Nationalität oder dem Staate entnommenen Prädikate nach existirt. — Ebenso wird nun auch die Kunst nicht eher Das sein, was sie sein kann und sein soll, als bis sie das treue, bewußtseinverkündende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften, naturnothwendigen Lebens der Menschen ist oder sein kann, bis sie also nicht mehr von den Irrthümern, Verkehrtheiten und unnatürlichen Entstellungen unseres modernen Lebens die Bedingungen ihres Daseins erborgen muß.

Der wirkliche Mensch wird daher nicht eher vorhanden sein, als bis die wahre menschliche Natur, nicht willkürliche Staatsgesetze sein Leben gestalten und ordnen; die wirkliche Kunst aber wird nicht eher leben, als bis ihre Gestaltungen nur den Gesetzen der Natur, nicht der despotischen Laune der Mode unterworfen zu sein brauchen.

---

*) d. h. die Kunst im Allgemeinen, oder die Kunst der Zukunft in's Besondere.

Denn wie der Mensch nur frei wird, wenn er sich seines Zusammenhanges mit der Natur freudig bewußt wird, so wird die Kunst nur frei, wenn sie sich ihres Zusammenhanges mit dem Leben nicht mehr zu schämen hat. Nur im freudigen Bewußtsein seines Zusammenhanges mit der Natur überwindet der Mensch aber seine Abhängigkeit von ihr; ihre Abhängigkeit vom Leben überwindet die Kunst aber nur im Zusammenhange mit dem Leben wahrhafter, freier Menschen.

## 2.

## Leben, Wissenschaft und Kunst.

Gestaltet der Mensch das Leben unwillkürlich nach den Begriffen, welche sich aus seinen willkürlichen Anschauungen der Natur ergeben, und hält er den unwillkürlichen Ausdruck dieser Begriffe in der Religion fest, so werden sie ihm in der Wissenschaft Gegenstand willkürlicher, bewußter Anschauung und Untersuchung.

Der Weg der Wissenschaft ist der vom Irrthum zur Erkenntniß, von der Vorstellung zur Wirklichkeit, von der Religion zur Natur. Der Mensch steht daher im Beginne der Wissenschaft dem Leben so gegenüber, wie beim Anfange des, von der Natur sich unterscheidenden, menschlichen Lebens, er den Erscheinungen der Natur gegenüber stand. Die Willkürlichkeit der menschlichen Anschauungen in ihrer Totalität nimmt die Wissenschaft auf, während neben ihr das Leben selbst in seiner Totalität einer unwillkürlichen, nothwendigen Entwickelung folgt. Die Wissenschaft trägt somit die Sünde des Lebens, und büßt sie an sich durch ihre Selbstvernichtung: sie endet in ihrem reinen Gegensatze, in der Erkenntniß der Natur, in der Anerkennung des Unbewußten, Unwillkürlichen, daher Nothwendigen, Wirklichen, Sinnlichen. Das Wesen der Wissenschaft ist sonach endlich, das des Lebens unendlich, wie der Irrthum endlich, die Wahrheit aber unendlich ist. Wahr und lebendig ist aber nur, was sinnlich ist und den Bedin-

gungen der Sinnlichkeit gehorcht. Die höchste Steigerung des Irrthumes ist der Hochmuth der Wissenschaft in der Verläugnung und Verachtung der Sinnlichkeit; ihr höchster Sieg dagegen der, von ihr selbst herbeigeführte, Untergang dieses Hochmuthes in der Anerkennung der Sinnlichkeit.

Das Ende der Wissenschaft ist das gerechtfertigte Unbewußte, das sich bewußte Leben, die als sinnig erkannte Sinnlichkeit, der Untergang der Willkür in dem Wollen des Nothwendigen. Die Wissenschaft ist daher das Mittel der Erkenntniß, ihr Verfahren ein mittelbares, ihr Zweck ein vermittelnder; wogegen das Leben das Unmittelbare, sich selbst Bestimmende ist. Ist nun die Auflösung der Wissenschaft die Anerkennung des unmittelbaren, sich selbst bedingenden, also des wirklichen Lebens schlechtweg, so gewinnt diese Anerkenntniß ihren aufrichtigsten unmittelbaren Ausdruck in der Kunst, oder vielmehr im Kunstwerk.

Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkürliches: aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkürlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine nothwendige war und das Nothwendige erwählte, — da also, wo der Künstler sich im Gegenstande selbst wiedergefunden hat, wie der vollkommene Mensch sich in der Natur wiederfindet, — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst Bestimmendes, Unmittelbares.

Das wirkliche Kunstwerk, d. h. das unmittelbar sinnlich dargestellte, in dem Momente seiner leiblichsten Erscheinung, ist daher auch erst die Erlösung des Künstlers, die Vertilgung der letzten Spuren der schaffenden Willkür, die unzweifelhafte Bestimmtheit des bis dahin nur Vorgestellten, die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit, die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben.

Das Kunstwerk in diesem Sinne, als unmittelbarer Lebensakt, ist somit die vollständige Versöhnung der Wissenschaft mit dem Leben, der Siegeskranz, den die besiegte, durch ihre Besiegung erlöste, dem freudig von ihr erkannten Sieger huldigend darreicht.

## 3.

## Das Volk und die Kunst.

Die Erlösung des Denkens, der Wissenschaft, in das Kunstwerk würde unmöglich sein, wenn das Leben selbst von der wissenschaftlichen Spekulation abhängig gemacht werden könnte. Würde das bewußte, willkürliche Denken das Leben in Wahrheit vollkommen beherrschen, könnte es sich des Lebenstriebes bemächtigen und ihn nach einer andern Absicht, als der Nothwendigkeit des absoluten Bedürfnisses verwenden, so wäre das Leben selbst verneint, um in die Wissenschaft aufzugehen; und in der That hat die Wissenschaft in ihrem überspanntesten Hochmuthe von solchem Triumphe geträumt, und unser regierter Staat, unsere moderne Kunst sind die geschlechtslosen, unfruchtbaren Kinder dieser Träume.

Die großen unwillkürlichen Irrthümer des Volkes, wie sie in ihren religiösen Anschauungen von Anfang herein sich kundgaben und zu den Ausgangspunkten willkürlichen, spekulativen Denkens und Systematisirens in der Theologie und Philosophie wurden, haben sich in diesen Wissenschaften, namentlich vermittelst ihrer Adoptivschwester, der Staatsweisheit, zu Mächten erhoben, welche nicht geringere Ansprüche machen, als, kraft innewohnender göttlicher Unfehlbarkeit, die Welt und das Leben zu ordnen und zu beherrschen. Unlösbar würde demnach der Irrthum in alle Ewigkeit in siegreicher Zerstörung fortwähren, wenn dieselbe Lebensmacht, die ihn unwillkürlich hervorbrachte, nicht, kraft innewohnender natürlicher Nothwendigkeit, ihn praktisch wiederum vernichtete, und zwar mit solcher Be-

stimmtheit und Augenscheinlichkeit, daß die, übermüthig vom Leben sich aussondernde, Intelligenz endlich keine andere Rettung vor wirklichem Wahnsinne zu ersehen hat, als in der unbedingten Anerkennung dieses einzig Bestimmten und Augenscheinlichen. Diese Lebensmacht aber ist — das Volk. —

Wer ist das Volk? — Nothwendig müssen wir zunächst in der Beantwortung dieser überaus wichtigen Frage uns einigen.

Das Volk war von jeher der Inbegriff aller der Einzelnen, welche ein Gemeinsames ausmachten. Es war vom Anfange die Familie und die Geschlechter; dann die durch Sprachgleichheit vereinigten Geschlechter als Nation. Praktisch durch die römische Weltherrschaft, welche die Nationen verschlang, und theoretisch durch das Christenthum, welches nur noch den Menschen, d. h. den christlichen, nicht nationalen Menschen, zuließ, hat sich der Begriff des Volkes dermaßen erweitert oder auch verflüchtigt, daß wir in ihm entweder den Menschen überhaupt, oder nach willkürlicher politischer Annahme, einen gewissen, gewöhnlich den nichtbesitzenden, Theil der Staatsbürgerschaft begreifen können. Außer einer frivolen, hat dieser Name aber auch eine unverwischbare moralische Bedeutung erhalten, und um dieser letzteren Willen geschieht es namentlich, daß in bewegungsvollen, beängstigenden Zeiten, sich gern Alles zum Volke zählt, Jeder vorgiebt, für das Wohl des Volkes besorgt zu sein, Keiner sich von ihm getrennt wissen will. Auch in unserer neuesten Zeit ist daher im verschiedenartigsten Sinne oft die Frage aufgeworfen worden: wer ist denn das Volk? Kann in der Gesammtheit aller Staatsangehörigen ein besonderer Theil, eine gewisse Partei derselben, diesen Namen für sich allein ansprechen? Sind wir nicht vielmehr Alle „das Volk", vom Bettler bis zum Fürsten?

Diese Frage muß nach dem entscheidenden, weltgeschichtlichen Sinne, der ihr jetzt zu Grunde liegt, also beantwortet werden:

Das Volk ist der Inbegriff aller Derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Noth empfinden. Zu ihm gehören daher alle

Diejenigen, welche ihre eigene Noth als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle Diejenigen, welche die Stillung ihrer Noth nur in der Stillung einer gemeinsamen Noth verhoffen dürfen, und demnach ihre gesammte Lebenskraft auf die Stillung ihrer, als gemeinsam erkannten, Noth verwenden; — denn nur die Noth, welche zum Äußersten treibt, ist die wahre Noth; nur diese Noth ist aber die Kraft des wahren Bedürfnisses; nur ein gemeinsames Bedürfniß ist aber das wahre Bedürfniß; nur wer ein wahres Bedürfniß empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung desselben; nur die Befriedigung eines wahren Bedürfnisses ist Nothwendigkeit, und nur das Volk handelt nach Nothwendigkeit, daher unwiderstehlich, siegreich und einzig wahr.

Wer gehört nun nicht zum Volke, und wer sind seine Feinde?

Alle Diejenigen, die keine Noth empfinden, deren Lebenstrieb also in einem Bedürfnisse besteht, das sich nicht bis zur Kraft der Noth steigert, somit eingebildet, unwahr, egoistisch, und in einem gemeinsamen Bedürfnisse daher nicht nur nicht enthalten ist, sondern als bloßes Bedürfniß der Erhaltung des Überflusses — als welches ein Bedürfniß ohne Kraft der Noth einzig gedacht werden kann — dem gemeinsamen Bedürfnisse geradezu entgegensteht.

Wo keine Noth ist, ist kein wahres Bedürfniß; wo kein wahres Bedürfniß, keine nothwendige Thätigkeit; wo keine nothwendige Thätigkeit ist, da ist aber Willkür; wo Willkür herrscht, da blüht aber jedes Laster, jedes Verbrechen gegen die Natur. Denn nur durch Zurückdrängung, durch Versagung und Verwehrung der Befriedigung des wahren Bedürfnisses, kann das eingebildete, unwahre Bedürfniß sich zu befriedigen suchen.

Die Befriedigung des eingebildeten Bedürfnisses ist aber der Luxus, welcher nur im Gegensatze und auf Kosten der Entbehrung des Nothwendigen von der anderen Seite erzeugt und unterhalten werden kann.

Der Luxus ist ebenso herzlos, unmenschlich, unersättlich und egoistisch, als das Bedürfniß, welches ihn hervorruft, das er aber, bei aller Steigerung und Überbietung seines Wesens nie zu stillen vermag, weil das Bedürfniß eben selbst kein natürliches, deßhalb zu befriedigendes ist, und zwar aus dem Grunde, weil es als ein unwahres, auch keinen wahren, wesenhaften Gegensatz hat, in dem es aufgehen, sich also vernichten, befriedigen könnte. Der wirkliche, sinnliche Hunger hat seinen natürlichen Gegensatz, die Sättigung, in welchem er — durch die Speisung — aufgeht: das unnöthige Bedürfniß, das Bedürfniß nach Luxus, ist aber schon bereits Luxus, Überfluß selbst; der Irrthum in ihm kann daher nie in die Wahrheit aufgehen: es martert, verzehrt, brennt und peinigt stets ungestillt, läßt Geist, Herz und Sinne vergebens schmachten, verschlingt alle Lust, Heiterkeit und Freude des Lebens; verprasst um eines einzigen, und dennoch unerreichbaren Augenblickes der Erlabung willen, die Thätigkeit und Lebenskraft Tausender von Nothleidenden; lebt vom ungestillten Hunger abermals Tausender von Armen, ohne seinen eigenen Hunger nur einen Augenblick sättigen zu können; er hält eine ganze Welt in eisernen Ketten des Despotismus, ohne nur einen Augenblick die goldenen Ketten jenes Tyrannen brechen zu können, der es sich eben selbst ist.

Und dieser Teufel, dieß wahnsinnige Bedürfniß ohne Bedürfniß, dieß Bedürfniß des Bedürfnisses, — dieß Bedürfniß des Luxus, welches der Luxus selbst ist, — regiert die Welt; er ist die Seele dieser Industrie, die den Menschen tödtet, um ihn als Maschine zu verwenden; die Seele unseres Staates, der den Menschen ehrlos erklärt, um ihn als Unterthan wieder zu Gnaden anzunehmen; die Seele unserer deistischen Wissenschaft, welche einem unsinnlichen Gotte, als dem Ausflusse alles geistigen Luxus, den Menschen zur Verzehrung vorwirft; er ist — ach! — die Seele, die Bedingung unserer — Kunst! —

Wer wird nun die Erlösung aus diesem unseligsten Zustande vollbringen? —

Die Noth, — welche der Welt das wahre Bedürfniß empfinden lassen wird, das Bedürfniß, welches seiner Natur nach wirklich aber auch zu befriedigen ist.

Die Noth wird die Hölle des Luxus endigen; sie wird die zermarterten, bedürfnißlosen Geister, die diese Hölle in sich schließt, das einfache, schlichte Bedürfniß des rein menschlich sinnlichen Hungers und Durstes lehren; gemeinschaftlich aber wird sie uns auch hinweisen zu dem nährenden Brote, zu dem klaren süßen Wasser der Natur; gemeinsam werden wir wirklich genießen, gemeinsam wahre Menschen sein. Gemeinsam werden wir aber auch den Bund der heiligen Nothwendigkeit schließen, und der Bruderkuß, der diesen Bund besiegelt, wird das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft sein. In ihm wird auch unser großer Wohlthäter und Erlöser, der Vertreter der Nothwendigkeit in Fleisch und Blut, — das Volk, kein Unterschiedenes, Besonderes mehr sein; denn im Kunstwerk werden wir Eins sein, — Träger und Weiser der Nothwendigkeit, Wissende des Unbewußten, Wollende des Unwillkürlichen, Zeugen der Natur, — glückliche Menschen.

## 4.

## Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk.

Alles Bestehende hängt von den Bedingungen ab, durch die es besteht: nichts, weder in der Natur noch im Leben, steht vereinzelt da; Alles hat seine Begründung in einem unendlichen Zusammenhange mit Allem, somit auch das Willkürliche, Unnöthige, Schädliche. Das Schädliche übt seine Kraft in der Verhinderung des Noth-

wendigen, ja es verdankt seine Kraft, sein Dasein, einzig dieser Verhinderung, und ist somit in Wahrheit nichts Anderes, als die Ohnmacht des Nothwendigen. Wäre diese Ohnmacht eine fortwährende, so müßte die natürliche Ordnung der Welt aber eine andere sein, als sie ist; das Willkürliche wäre das Nothwendige, das Nothwendige aber das Unnöthige. Jene Schwäche ist aber eine vorübergehende, daher nur anscheinende; denn die Kraft des Nothwendigen lebt und waltet namentlich auch als, im Grunde einzige Bedingung des Bestehens des Willkürlichen. So besteht der Luxus der Reichen einzig durch die Nothdurft der Armen; und gerade die Noth der Armen ist es, welche unaufhörlich dem Luxus der Reichen neuen Verzehrungsstoff vorwirft, indem der Arme, aus Bedürfniß der Nahrung für seine Lebenskraft, diese eigene Lebenskraft dem Reichen opfert.

So hat auch einst die Lebenskraft, das Lebensbedürfniß der tellurischen Natur, diejenigen schädlichen Kräfte, oder vielmehr die Macht des Vorhandenseins derjenigen Elementarverbindungen und Erzeugungen genährt, welche sie daran verhinderten, die ihrer Lebenskraft und Fähigkeit wahrhaft entsprechende Äußerung von sich zu geben. Der Grund hiervon ist der in Wirklichkeit vorhandene Überfluß, die strotzende Überfülle vorhandener Zeugungskraft und Lebensstoffes, die unerschöpfliche Ergiebigkeit der Materie: das Bedürfniß der Natur ist daher höchste Mannigfaltigkeit und Vielheit, und die Befriedigung dieses Bedürfnisses erreichte sie endlich dadurch oder vielmehr damit, daß sie — um so zu sagen — der Ausschließlichkeit, der massenhaften, durch sie selbst zuvor aber üppig genährten, Einzelheit ihre Kraft versagte, d. h. sie in die Vielheit auflöste. — Das Ausschließliche, Einzelne, Egoistische, vermag nur zu nehmen, nicht aber zu geben: es kann sich nur zeugen lassen, ist selbst aber zeugungsunfähig; zur Zeugung gehört das Ich und das Du, das Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus. Die reichste Zeugungskraft ist daher in der größten Vielheit, und als die Erdnatur in ihrer Entäußerung zur mannigfaltigsten Vielheit sich be-

friedigt hatte, gelangte sie somit in den Zustand von Sättigung, Selbstzufriedenheit, Selbstgenuß, der sich in ihrer gegenwärtigen Harmonie kundgiebt; sie wirkt jetzt nicht mehr in massenhafter, totaler Umgestaltung, ihre Periode der Revolution ist abgeschlossen, sie ist jetzt das, was sie sein kann, somit von jeher sein konnte und werden mußte; sie hat ihre Lebenskraft nicht mehr an die Zeugungsunfähigkeit zu vergeuden, sie hat durch ihr ganzes, unendlich weites Gebiet die Vielheit, das Männliche und das Weibliche, das ewig sich selbst Erneuende und Erzeugende, das ewig sich selbst Ergänzende, sich selbst Befriedigende, in das Leben gerufen, — und in diesem unendlichen Zusammenhange ist sie nun beständig, unbedingt sie selbst geworden.

In der Darstellung dieses großen Entwickelungsprozesses der Natur *am Menschen selbst* ist nun das menschliche Geschlecht, seit seiner Selbstunterscheidung von der Natur, begriffen. Dieselbe Nothwendigkeit ist die treibende Kraft in der großen Menschheitsrevolution, dieselbe Befriedigung wird diese Revolution abschließen.

Jene treibende Kraft, die eigentliche Lebenskraft schlechtweg, wie sie sich im Lebensbedürfnisse geltend macht, ist aber ihrer Natur nach eine unbewußte, unwillkürliche, und eben wo sie dieß ist — im Volke —, ist sie auch einzig die wahre, entscheidende. In großem Irrthume sind daher unsere Volksbelehrer, wenn sie wähnen, das Volk müsse erst *wissen* was es wolle, d. h. in *ihrem* Sinne wollen solle, ehe es auch fähig und berechtigt wäre, überhaupt zu wollen. Aus diesem Irrthume rühren alle unseligen Halbheiten, alles Unvermögen, alle schmachvolle Schwäche der letzten Weltbewegungen her.

Das wirklich Gewußte ist nichts anderes als das, durch das Denken zum erfaßten, dargestellten Gegenstande gewordene, wirklich und sinnlich Vorhandene; das Denken ist so lange willkürlich, als es das sinnlich Gegenwärtige und das den Sinnen entrückte Abwesende oder Vergangene nicht mit der unbedingtesten Anerkennung

seines nothwendigen Zusammenhanges sich vorzustellen vermag; denn das Bewußtsein dieser Vorstellung ist eben das vernünftige Wissen. Je wahrhafter aber das Wissen ist, desto aufrichtiger muß es sich wiederum als einzig durch seinen Zusammenhang mit dem, zur sinnlichen Erscheinung gelangten, wirklich Fertigen und Vollendeten bedingt erkennen, die Bedingung der Möglichkeit des Wissens somit als in der Wirklichkeit begründet sich eingestehen. Sobald das Denken aber, von der Wirklichkeit abstrahirend, das zukünftige Wirkliche konstruiren will, vermag es nicht das Wissen zu produziren, sondern es äußert sich als Wähnen, das sich gewaltig unterscheidet vom Unbewußtsein: erst wenn es sich in die Sinnlichkeit, in das wirklich sinnliche Bedürfniß sympathetisch und rückhaltslos zu versenken vermag, kann es an der Thätigkeit des Unbewußtseins Theil nehmen, und erst das, durch das unwillkürliche, nothwendige Bedürfniß zu Tage Geförderte, die wirkliche sinnliche That, kann wieder befriedigender Gegenstand des Denkens und Wissens werden; denn der Gang der menschlichen Entwickelung ist der vernunftgemäße, natürliche, vom Unbewußtsein zum Bewußtsein, vom Unwissen zum Wissen, vom Bedürfnisse zur Befriedigung, nicht von der Befriedigung zum Bedürfnisse, — wenigstens nicht zu dem Bedürfnisse, dessen Ende jene Befriedigung war.

Nicht Ihr Intelligenten seid daher erfinderisch, sondern das Volk, weil es die Noth zur Erfindung treibt: alle großen Erfindungen sind die Thaten des Volkes, wogegen die Erfindungen der Intelligenz nur die Ausbeutungen, Ableitungen, ja Zersplitterungen, Verstümmelungen der großen Volkserfindungen sind. Nicht Ihr habt die Sprache erfunden, sondern das Volk; Ihr habt ihre sinnliche Schönheit nur verderben, ihre Kraft nur brechen, ihr inniges Verständniß nur verlieren, das Verlorene mühselig nur wieder erforschen können. Nicht Ihr seid die Erfinder der Religion, sondern das Volk; Ihr habt nur ihren innigen Ausdruck entstellen, den in ihr liegenden

Himmel zur Hölle, die in ihr sich kundgebende Wahrheit zur Lüge machen können. Nicht Ihr seid die Erfinder des Staates, sondern das Volk; Ihr habt ihn nur aus der natürlichen Verbindung Gleichbedürftiger zum unnatürlichen Zusammenzwang Ungleichbedürftiger, aus einem wohlthätigen Schutzvertrage Aller zu einem übelthätigen Schutzmittel der Bevorrechteten, aus einem weichen, nachgiebigen Gewande am bewegungsfreudigen Leibe der Menschheit zu einem starren, nur ausgestopften Eisenpanzer, der Zierde einer historischen Rüstkammer gemacht. Nicht Ihr gebt dem Volke zu leben, sondern es giebt Euch; nicht Ihr gebt dem Volke zu denken, sondern es giebt Euch; nicht Ihr sollt daher das Volk lehren wollen, sondern Ihr sollt Euch vom Volke lehren lassen: und an Euch wende ich mich somit, nicht an das Volk, — denn dem sind nur wenige Worte zu sagen, und selbst der Zuruf: „Thu' wie du mußt!" ist ihm überflüssig, weil es von selbst thut, wie es muß; sondern ich wende mich im Sinne des Volkes — nothwendig aber in Eurer Ausdrucksweise — an Euch, Ihr Intelligenten und Klugen, um Euch mit aller Gutherzigkeit des Volkes die Erlösung aus Eurer egoistischen Verzauberung an dem klaren Quell der Natur, in der liebevollen Umarmung des Volkes — da, wo ich sie fand, wo sie mir als Künstler ward, wo ich, nach langem Kampfe zwischen Hoffnung aus Innen und Verzweiflung nach Außen, den kühnsten, zuversichtlichsten Glauben an die Zukunft gewann, — ebenfalls anzubieten.

Das Volk also wird die Erlösung vollbringen, indem es sich genügt und zugleich seine eigenen Feinde erlöst. Sein Verfahren wird das Unwillkürliche der Natur sein: mit der Nothwendigkeit elementarischen Waltens wird es den Zusammenhang zerreißen, der einzig die Bedingungen der Herrschaft der Unnatur ausmacht. So lange diese Bedingungen bestehen, so lange sie ihren Lebenssaft aus der vergeudeten Kraft des Volkes saugen, so lange sie — selbst zeugungsunfähig — die Zeugungsfähigkeit des Volkes nutzlos in ihrem egoistischen Bestehen aufzehren, — so lange ist auch alles

Deuten, Schaffen, Ändern, Bessern, Reformiren*) in diesen Zuständen nur willkürlich, zweck- und fruchtlos. Das Volk braucht aber nur das durch die That zu verneinen, was in der That nichts — nämlich unnöthig, überflüssig, nichtig — ist; es braucht dabei nur zu wissen, was es nicht will, und dieses lehrt ihn sein unwillkürlicher Lebenstrieb; es braucht dieses Nichtgewollte durch die Kraft seiner Noth nur zu einem Nichtseienden zu machen, das Vernichtungswerthe zu vernichten, so steht das Etwas der enträthselten Zukunft auch schon von selbst da.

Sind die Bedingungen aufgehoben, die dem Überflüssigen gestatten vom Marke des Nothwendigen zu zehren, so stehen von selbst die Bedingungen da, welche das Nothwendige, das Wahre, das Unvergängliche in das Leben rufen: sind die Bedingungen aufgehoben, die das Bedürfniß des Luxus bestehen lassen, so sind von selbst die Bedingungen gegeben, welche das nothwendige Bedürfniß des Menschen durch den üppigsten Überfluß der Natur und der eigenen menschlichen Erzeugungsfähigkeit im undenklich reichsten, dennoch aber entsprechendsten Maaße zu befriedigen vermögen. Sind die Bedingungen der Herrschaft der Mode aufgehoben, so sind aber auch die Bedingungen der wahren Kunst von selbst vorhanden, und wie mit einem Zauberschlage wird sie, die Zeugin edelsten Menschenthumes, die hochheilige, herrliche Kunst, in derselben Fülle und Vollendung blühen, wie die Natur, als die Bedingungen ihrer jetzt uns erschlossenen harmonischen Gestaltung aus den Geburtswehen der Elemente hervorgingen: gleich dieser seligen Harmonie der Natur wird sie aber dauern und immer zeugend sich erhalten, als reinste, vollendetste Befriedigung des edelsten und wahrsten Bedürfnisses des vollkommenen Menschen, d. h. des Menschen, der das ist, was er seinem Wesen nach sein kann und deßhalb sein soll und wird.

---

*) Wer nährt wohl weniger Hoffnung für den Erfolg seiner reformatorischen Bemühungen, als Derjenige, der gerade am redlichsten dabei verfährt?

## 5.

## Die kunstwidrige Gestaltung des Lebens der Gegenwart unter der Herrschaft der Abstraktion und der Mode.

Das Erste, der Anfang und Grund alles Vorhandenen und Denkbaren, ist das wirkliche sinnliche Sein. Das Innewerden seines Lebensbedürfnisses als des gemeinsamen Lebensbedürfnisses seiner Gattung, im Unterschiede von der Natur und der in ihr enthaltenen, vom Menschen unterschiedenen, Gattungen lebendiger Wesen, — ist der Anfang und Grund des menschlichen Denkens. Das Denken ist demnach die Fähigkeit des Menschen, das Wirkliche und Sinnliche nach seinen Äußerungen nicht nur zu empfinden, sondern nach seiner Wesenheit zu unterscheiden, endlich in seinem Zusammenhange zu erfassen und sich darzustellen. Der Begriff von einer Sache ist das im Denken dargestellte Bild seines wirklichen Wesens: die Darstellung der Bilder aller erkenntlichen Wesenheiten in einem Gesammtbilde, in welchem das Denken sich die im Begriff dargestellte Wesenheit aller Realitäten nach ihrem Zusammenhange vergegenständlicht, ist das Werk der höchsten Thätigkeit der menschlichen Seele, des Geistes. Muß in diesem Gesammtbilde der Mensch das Bild, den Begriff, auch seines eigenen Wesens mit eingeschlossen haben, ja, — ist dieses vergegenständlichte eigene Wesen überhaupt die künstlerisch darstellende Kraft in dem ganzen Gedankenkunstwerke, so rührt diese Kraft und die durch sie dargestellte Totalität aller Realitäten, doch nur von dem realen, sinnlichen Menschen, ihrem letzten Grunde nach also aus seinem Lebensbedürfnisse, und endlich aus der Bedingung, welche dieses Lebensbedürfniß hervorruft, dem realen, sinnlichen Dasein der Natur, her. Wo im Denken diese verbindende Kette aber fahren gelassen wird, wo es, nach doppelter und dreifacher Selbstvergegenständlichung sich selbst endlich als seinen Grund erfassen, wo sich der Geist nicht

als letzte und bedingteste, sondern als erste und unbedingteste Thätigkeit, daher als Grund und Ursache der Natur begreifen will, — da ist auch das Band der Nothwendigkeit aufgehoben, und die Willkür ras't schrankenlos, — unbegrenzt, frei, wie unsere Metaphysiker wähnen, — durch die Werkstätte der Gedanken, ergießt sich als Strom des Wahnsinns in die Welt der Wirklichkeit.

Hat der Geist die Natur erschaffen, hat der Gedanke das Wirkliche gemacht, ist der Philosoph eher als der Mensch, so ist Natur, Wirklichkeit und Mensch auch nicht mehr nothwendig, ihr Dasein, als überflüssig, sogar schädlich; das Überflüssigste aber ist das Unvollkommene *nach dem Vorhandensein des Vollkommenen*. Natur, Wirklichkeit und Menschen erhielten demnach nur dann einen Sinn, eine Berechtigung ihres Vorhandenseins, — wenn der *Geist*, — der unbedingte, einzig sich selbst Grund und Ursache, daher auch Gesetz seiende Geist, — nach seinem absoluten, souverainen Gutdünken sie verwendet. Ist der Geist *an sich* die Nothwendigkeit, so ist das Leben das Willkürliche, ein phantastisches Maskenspiel, ein müssiger Zeitvertreib, eine frivole Laune, ein „car tel est notre plaisir" des Geistes; so ist alle rein menschliche Tugend, vor Allem die Liebe, etwas nach Gutbefinden Deutbares und gelegentlich zu Verneinendes; so ist alles rein menschliche Bedürfniß Luxus, der Luxus aber das eigentliche Bedürfniß; so ist der Reichthum der Natur das Unnöthige, die Auswüchse der Kultur aber sind das Nöthige; so ist das Glück der Menschen Nebensache, der abstrakte Staat aber Hauptsache; das Volk der zufällige Stoff, der Fürst und der Intelligente aber der nothwendige Verzehrer dieses Stoffes.

Nehmen wir das Ende für den Anfang, die Befriedigung für das Bedürfniß, die Sättigung für den Hunger, so ist Bewegung, Fortgang, aber auch nur denkbar in einem erkünstelten Bedürfnisse, in einem durch Stimulation erzeugten Hunger; und dieß ist in Wahrheit die Lebensregung unserer ganzen heutigen Kultur, und ihr Ausdruck ist — die *Mode*.

Die Mode ist das künstliche Reizmittel, das da ein unnatürliches Bedürfniß erweckt, wo das natürliche nicht vorhanden ist: was aber nicht aus einem wirklichen Bedürfnisse hervorgeht, ist willkürlich, unbedingt, tyrannisch. Die Mode ist deßhalb die unerhörteste, wahnsinnigste Tyrannei, die je aus der Verkehrtheit des menschlichen Wesens hervorgegangen ist: sie fordert von der Natur absoluten Gehorsam; sie gebietet dem wirklichen Bedürfnisse vollkommenste Selbstverläugnung zu Gunsten eines eingebildeten; sie zwingt den natürlichen Schönheitssinn des Menschen zur Anbetung des Häßlichen; sie tödtet seine Gesundheit, um ihm Gefallen an der Krankheit beizubringen; sie zerbricht seine Stärke und Kraft, um ihn an seiner Schwäche Behagen finden zu lassen. Wo die lächerlichste Mode herrscht, da muß die Natur als das Lächerlichste anerkannt werden; wo die verbrecherischeste Unnatur herrscht, da muß die Äußerung der Natur als das höchste Verbrechen erscheinen; wo die Verrücktheit die Stelle der Wahrheit einnimmt, da muß die Wahrheit als Verrückte eingesperrt werden.

Das Wesen der Mode ist die absoluteste Einförmigkeit, wie ihr Gott ein egoistischer, geschlechtsloser, zeugungsunfähiger ist; ihre Thätigkeit ist daher willkürliche Veränderung, unnöthiger Wechsel, unruhiges, verwirrtes Streben nach Gegensatz zu ihrem Wesen, eben dem der absoluten Einförmigkeit. Ihre Macht ist die Macht der Gewohnheit. Die Gewohnheit aber ist der unüberwindliche Despot aller Schwachen, Feigen, in Wahrheit Bedürfnißlosen. Die Gewohnheit ist der Kommunismus des Egoismus, das erhaltungszähe Band gemeinschaftlichen, nothlosen Eigennutzes; ihre künstliche Lebensregung ist eben die der Mode.

Die Mode ist daher nicht künstlerische Erzeugung aus sich, sondern nur künstliche Ableitung aus ihrem Gegensatze, der Natur, von der sie sich im Grunde doch einzig ernähren muß, wie der Luxus der vornehmen Klassen sich wiederum nur aus dem Drange nach Befriedigung natürlicher Lebensbedürfnisse der niederen, arbeitenden Klassen ernährt. Auch die Willkür der Mode kann daher nur aus der wirk-

lichen Natur schaffen: alle ihre Gestaltungen, Schnörkel und Zierrathen haben endlich doch nur in der Natur ihr Urbild; sie kann, wie all' unser abstraktes Denken in seinen weitesten Abirrungen, schließlich doch nichts Anderes erdenken und erfinden, als was seinem ursprünglichen Wesen nach in der Natur und im Menschen sinnlich und förmlich vorhanden ist. Aber ihr Verfahren ist ein hochmüthiges, von der Natur willkürlich sich lostrennendes: sie ordnet und befiehlt da, wo Alles in Wahrheit sich nur unterzuordnen und zu gehorchen hat. Somit kann sie in ihren Bildungen nur die Natur entstellen, nicht aber darstellen; sie kann nur ableiten, nicht aber erfinden, denn Erfinden ist in Wahrheit nichts anderes als Auffinden, nämlich Auffinden, Erkennen der Natur.

Das Erfinden der Mode ist daher ein mechanisches. Das Mechanische unterscheidet sich vom Künstlerischen aber dadurch, daß es von Ableitung zu Ableitung, von Mittel zu Mittel geht, um endlich doch immer wieder nur ein Mittel, die Maschine, hervorzubringen; wogegen das Künstlerische gerade den entgegengesetzten Weg einschlägt, Mittel auf Mittel hinter sich wirft, von Ableitung auf Ableitung absieht, um endlich beim Quell aller Ableitung, alles Mittels, der Natur, mit verständnißvoller Befriedigung seines Bedürfnisses anzukommen.

So ist denn die Maschine der kalte, herzlose Wohlthäter der luxusbedürftigen Menschheit. Durch die Maschine hat diese endlich aber auch noch den menschlichen Verstand sich unterthänig gemacht; denn vom künstlerischen Streben, vom künstlerischen Auffinden abgelenkt, verläugnet, verunehrt, verzehrt er sich endlich im mechanischen Raffiniren, im Einswerden mit der Maschine, statt im Einswerden mit der Natur im Kunstwerke.

Das Bedürfniß der Mode ist somit der schnurgerade Gegensatz des Bedürfnisses der Kunst; denn das Bedürfniß der Kunst kann unmöglich da vorhanden sein, wo die Mode die gesetzgebende Gewalt des Lebens ist. In Wahrheit konnte das Streben einzelner be-

geisterter Künstler unserer Zeit auch nur darauf zielen, jenes nothwendige Bedürfniß vom Standpunkte und durch die Mittel der Kunst erst aufzuregen: fruchtlos und eitel muß jedoch all' solches Bemühen angesehen werden. Das Unmöglichste für den Geist ist, Bedürfniß zu erwecken; dem wirklich vorhandenen Bedürfnisse zu entsprechen, hat der Mensch überall und schnell die Mittel; nirgends aber, es hervorzurufen, wo die Natur es versagt, wo die Bedingungen dazu in ihr nicht vorhanden sind. Ist aber das Bedürfniß des Kunstwerkes nicht da, so ist das Kunstwerk ebenso unmöglich; nur die Zukunft vermag es uns erstehen zu lassen, und zwar durch das Erstehen seiner Bedingungen aus dem Leben.

Nur aus dem *Leben*, aus dem einzig auch nur das Bedürfniß nach ihr erwachsen kann, vermag die Kunst *Stoff* und *Form* zu gewinnen: wo das Leben von der Mode gestaltet wird, kann die Kunst nicht aus ihm gestalten. Der von der Nothwendigkeit des Natürlichen irrthümlich sich lostrennende Geist übt willkürlich, und im sogenannten gemeinen Leben selbst unwillkürlich, seinen entstellenden Einfluß auf Stoff und Form des Lebens in einer Weise aus, daß der in seiner Lostrennung endlich unselige, nach wirklicher gesunder Nahrung aus der Natur, nach seiner Wiedervereinigung mit ihr verlangende Geist den Stoff und die Form für seine Befriedigung im wirklichen gegenwärtigen Leben nicht mehr zu finden weiß. Drängt es ihn, im Streben nach Erlösung, zur rückhaltslosen Anerkennung der Natur, kann er sich mit dieser nur in ihrer getreuesten Darstellung, in der sinnlich gegenwärtigen That des Kunstwerkes versöhnen, so ersieht er, daß diese Versöhnung nicht durch Anerkennung und Darstellung der sinnlichen Gegenwart, nämlich dieses durch die Mode eben entstellten Lebens, zu gewinnen ist. Unwillkürlich muß er deßhalb in seinem künstlerischen Erlösungsdrange willkürlich verfahren; er muß die Natur, die im gesunden Leben sich ihm ganz von selbst darbieten würde, da aufsuchen, wo er sie in minderer, endlich in mindester Entstellung zu gewahren vermag. Überall und zu jeder

Zeit hat jedoch der Mensch der Natur das Gewand — wenn nicht der Mode — doch der Sitte umgeworfen; die natürlichste, einfachste, edelste und schönste Sitte ist allerdings die mindeste Entstellung der Natur, sie ist vielmehr das ihr entsprechendste menschliche Kleid: die Nachahmung, Darstellung dieser Sitte, — ohne welche der moderne Künstler von nirgends her wiederum die Natur darzustellen vermag, — ist dem heutigen Leben gegenüber aber dennoch ebenfalls ein willkürliches, von der Absicht unerlösbar beherrschtes Verfahren, und was so im redlichsten Streben nach Natur geschaffen und gestaltet wurde, erscheint, sobald es vor das öffentliche Leben der Gegenwart tritt, entweder unverständlich, oder gar wieder als eine erfundene neue Mode.

In Wahrheit haben wir auf diese Weise dem Streben nach Natur innerhalb des modernen Lebens und im Gegensatze zu ihm nur die Manier und den häufigen, unruhigen Wechsel derselben zu verdanken. An der Manier hat sich aber unwillkürlich wieder das Wesen der Mode offenbart; ohne nothwendigen Zusammenhang mit dem Leben, tritt sie, ebenso willkürlich maßgebend in die Kunst, wie die Mode in das Leben, verschmilzt sich mit der Mode, und beherrscht, mit einer der ihrigen gleichen Macht, jedwede Kunstrichtung. Neben ihrem Ernste zeigt sie sich — mit fast nicht minderer Nothwendigkeit — auch in vollster Lächerlichkeit; und neben Antike, Renaissance und Mittelalter bemächtigen Rokkoko, Sitte und Gewand wilder Stämme in neuentdeckten Ländern, wie die Urmode der Chinesen und Japanesen, sich als „Manieren" zeitweise, und mehr oder weniger, aller unserer Kunstarten; ja, der religiös indifferentesten vornehmen Theaterwelt wird der Fanatismus religiöser Sekten, der luxuriösen Unnatur unserer Modewelt die Naivetät schwäbischer Dorfbauern, den feistgemästeten Göttern unserer Industrie die Noth des hungernden Proletariers, mit keinen anderen Wirkungen als denen unzureichender Stimulanz, von der leichtwechselnden Tagesmanier vorgeführt.

Hier sieht denn der Geist, in seinem künstlerischen Streben nach Wiedervereinigung mit der Natur im Kunstwerke, sich zu der einzigen

Hoffnung auf die Zukunft hingewiesen, oder zur traurigen Kraftübung der Resignation gedrängt. Er begreift, daß er seine Erlösung nur im sinnlich gegenwärtigen Kunstwerke, daher also nur in einer wahrhaft kunstbedürftigen, d. h. kunstbedingenden, aus eigener Naturwahrheit und Schönheit kunstzeugenden, Gegenwart zu gewinnen hat, und hofft daher auf die Zukunft, d. h. er glaubt an die Macht der Nothwendigkeit, der das Werk der Zukunft vorbehalten ist. Der Gegenwart gegenüber aber verzichtet er auf das Erscheinen des Kunstwerkes an der Oberfläche der Gegenwart, der Öffentlichkeit, folglich auf die Öffentlichkeit selbst, so weit sie der Mode gehört. Das große Gesammtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesammtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, — dieses große Gesammtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft. Der Trieb, der sich als einen nur in der Gemeinsamkeit zu befriedigenden erkennt, entsagt der modernen Gemeinsamkeit, diesem Zusammenhange willkürlicher Eigensucht, um in einsamer Gemeinsamkeit mit sich und der Menschheit der Zukunft sich Befriedigung zu gewähren, so gut der Einsame es kann.

## 6.

## Maßstab für das Kunstwerk der Zukunft.

Nicht kann der einsame, nach seiner Erlösung in der Natur künstlerisch strebende Geist das Kunstwerk der Zukunft schaffen; nur der gemeinsame, durch das Leben befriedigte, vermag dieß. Aber er kann es sich vorstellen, und daß diese Vorstellung nicht nur ein

Wähnen werde, dafür bewahrt ihn eben die Eigenschaft seines Strebens, des Strebens nach der Natur. Der nach der Natur sich zurücksehnende, und deßhalb in der modernen Gegenwart unbefriedigte Geist, findet nicht nur in der Totalität der Natur, sondern namentlich auch in der geschichtlich vor ihm dargelegten menschlichen Natur, die Bilder, durch deren Anschauung er sich mit dem Leben im Allgemeinen zu versöhnen vermag. Für alles Zukünftige erkennt er in dieser Natur ein in engeren Gränzen bereits dargestelltes Bild: diese Gränzen zum weitesten Umfange sich ausgedehnt zu denken, liegt in der Vorstellungsfähigkeit seines naturdürstigen Triebes.

Zwei Hauptmomente der Entwickelung der Menschheit liegen in der Geschichte deutlich vor: der geschlechtlich nationale und der unnationale universelle. Sehen wir jetzt in der Zukunft der Vollendung dieses zweiten Entwickelungsganges entgegen, so haben wir in der Vergangenheit den vollendeten Abschluß jenes ersteren deutlich erkennbar vor Augen. Bis zu welcher Höhe der Mensch, — so weit er sich nach geschlechtlicher Abkunft, nach Sprachgemeinschaft, nach Gleichartigkeit des Klima's und der natürlichen Beschaffenheit einer gemeinschaftlichen Heimath, dem Einflusse der Natur unbewußt überließ, — unter diesem fast unmittelbar bildenden Einflusse sich zu entwickeln vermochte, haben wir wahrlich nur mit freudigstem Entzücken anzuerkennen vollen Grund. In der natürlichen Sitte aller Völker, so weit sie den normalen Menschen in sich begreifen, selbst der als rohest verschrieenen, lernen wir die Wahrheit der menschlichen Natur erst nach ihrem vollen Adel, ihrer wirklichen Schönheit, erkennen. Nicht eine wahre Tugend hat irgend welche Religion als göttliches Gebot in sich aufgenommen, die nicht in dieser natürlichen Sitte von selbst inbegriffen gewesen wäre; nicht einen wirklich menschlichen Rechtsbegriff hat der spätere civilisirte Staat — nur leider bis zur vollkommenen Entstellung! — entwickelt, der in ihr nicht bereits seinen sicheren Ausdruck erhalten; nicht eine wahrhaft gemeinnützige Erfindung hat die spätere Kultur — mit hochmüthigem Undanke! —

sich zu eigen gemacht, die sie nicht aus dem Werke des natürlichen Verstandes der Pfleger jener Sitte abgeleitet hätte.

Daß die Kunst aber nicht ein künstliches Produkt, — daß das Bedürfniß der Kunst nicht ein willkürlich hervorgebrachtes, sondern ein dem natürlichen, wirklichen und unentstellten Menschen ureigenes ist, — wer beweist dieß schlagender, als eben jene Völker? Ja, woraus könnte unser Geist überhaupt den Beweis für ihre Nothwendigkeit führen, wenn nicht aus der Wahrnehmung dieses Kunsttriebes und der ihm entsprossenen herrlichen Früchte bei jenen natürlich entwickelten Völkern, bei dem Volke überhaupt? Vor welcher Erscheinung stehen wir aber mit demüthigenderer Empfindung von der Unfähigkeit unserer frivolen Kultur, als vor der Kunst der Hellenen? Auf sie, auf diese Kunst der Lieblinge der allliebenden Natur, der schönsten Menschen, die uns die zeugungsfrohe Mutter bis in die nebelgraueſten Tage heutiger modischer Kultur als ein unläugbares, siegreiches Zeugniß von dem, was sie zu leisten vermag, vorhält, — auf die herrliche griechische Kunst blicken wir hin, um aus ihrem innigen Verständnisse zu entnehmen, wie das Kunstwerk der Zukunft beschaffen sein müsse! Die Natur hat Alles gethan, was sie konnte, — sie hat den Hellenen gezeugt, an ihren Brüsten genährt, durch ihre Mutterweisheit ihn gebildet: sie stellt ihn uns hin mit Mutterstolz und ruft uns Menschen allen aus Mutterliebe nun zu: „Das that ich für Euch, nun thut Ihr aus Liebe zu Euch, was Ihr könnt!"

So haben wir denn die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen; die Bedingungen, unter denen sie eben nur hellenische, nicht allmenschliche Kunst war, von ihr zu lösen; das Gewand der Religion, in welchem sie einzig eine gemeinsam hellenische Kunst war, und nach dessen Abnahme sie als egoistische, einzelne Kunstgattung, nicht mehr dem Bedürfnisse der Allgemeinheit, sondern nur dem des Luxus — wenn auch eines schönen! — entsprechen konnte, — dieß Gewand der speziell

hellenischen Religion haben wir zu dem Bande der Religion der Zukunft, der der Allgemeinsamkeit, zu erweitern, um eine gerechte Vorstellung vom Kunstwerke der Zukunft schon jetzt uns machen zu können. Aber eben dieses Band, diese Religion der Zukunft, vermögen wir Unseligen nicht zu knüpfen, weil wir, so viele wir derer auch sein mögen, die den Drang nach dem Kunstwerke der Zukunft in sich fühlen, doch nur Einzelne, Einsame sind. Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion; — Religionen aber erfindet nicht der Künstler, die entstehen nur aus dem Volke. —

Genügen wir uns also dadurch, daß wir für jetzt — ohne alle egoistische Eitelkeit, ohne Befriedigung in irgend welcher eigensüchtigen Illusion suchen zu wollen, redlich und mit liebevoller Hingebung an die Hoffnung für das Kunstwerk der Zukunft, — zunächst das Wesen der Kunstarten prüfen, die heute in ihrer Zersplitterung das allgemeine Kunstwesen der Gegenwart ausmachen; stärken wir unseren Blick zu dieser Prüfung an der Kunst der Hellenen, und führen wir dann kühn und gläubig den Schluß auf das große, allgemeinsame Kunstwerk der Zukunft!

# II.

# Der künstlerische Mensch und die von ihm unmittelbar abgeleitete Kunst.

## 1.

### Der Mensch als sein eigener künstlerischer Gegenstand und Stoff.

Der Mensch ist ein äußerer und innerer. Die Sinne, denen er sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der äußere, dem Ohre der innere Mensch dar.

Das Auge erfaßt die leibliche Gestalt des Menschen, vergleicht sie der Umgebung und unterscheidet sie von ihr. Der leibliche Mensch und die unwillkürlichen Äußerungen seiner, durch äußere Berührung empfangenen, Eindrücke in sinnlichem Schmerz oder sinnlicher Wohlempfindung, stellen sich dem Auge unmittelbar dar; mittelbar theilt er ihm aber auch die Empfindungen des, dem Auge unmittelbar nicht erkennbaren, inneren Menschen mit, durch Miene und Gebärde; namentlich aber wiederum durch den Ausdruck des Auges selbst, welches dem anschauenden Auge unmittelbar begegnet, vermag er diesem nicht nur die Gefühle des Herzens, sondern selbst die charakteristische Thätigkeit des Verstandes mitzutheilen, und je be-

stimmter schon der äußere Mensch den inneren auszudrücken vermag, desto höher giebt er sich als ein künstlerischer kund.

Unmittelbar theilt sich aber der innere Mensch dem Ohre mit, und zwar durch den Ton seiner Stimme. Der Ton ist der unmittelbare Ausdruck des Gefühls, wie es seinen physischen Sitz im Herzen, dem Punkte des Ausganges und der Rückkehr der Blutbewegung, hat. Durch den Sinn des Gehöres bringt der Ton aus dem Herzensgefühle wiederum zum Herzensgefühle: Schmerz und Freude des Gefühlsmenschen theilen sich durch den mannigfaltigen Ausdruck des Tones der Stimme wiederum dem Gefühlsmenschen unmittelbar mit, und wo die Ausdrucks- und Mittheilungsfähigkeit des äußeren leiblichen Menschen für die Eigenschaft des auszudrückenden und mitzutheilenden, inneren Herzensgefühles an das Auge, seine Schranke findet, da tritt die entscheidende Mittheilung durch den Ton der Stimme an das Gehör, und durch das Gehör an das Herzensgefühl ein.

Wo jedoch wiederum der unmittelbare Ausdruck des Tones der Stimme, in der Mittheilung und genau unterscheidbaren Bestimmtheit der einzelnen Herzensgefühle an den mitfühlenden und theilnehmenden inneren Menschen, seine Schranke findet, da tritt der, durch den Ton der Stimme vermittelte, Ausdruck der Sprache ein. Die Sprache ist das verdichtete Element der Stimme, das Wort die gefestigte Masse des Tones. In ihr theilt sich das Gefühl durch das Gehör an das Gefühl mit, aber an das ebenfalls zu verdichtende, zu gefestigende Gefühl, dem es sich zum sicheren, unfehlbaren Verständnisse bringen will. Sie ist somit das Organ des sich verstehenden und nach Verständigung verlangenden besonderen Gefühles, des Verstandes. — Dem unbestimmteren, allgemeinen Gefühle genügte die unmittelbare Eigenschaft des Tones; es verweilte daher bei ihm, als dem an und für sich schon befriedigenden, sinnlich wohlgefälligen Ausdrucke: in der Quantität seiner Ausdehnung vermochte es sogar seine eigene Qualität in ihrer Allg emeinheit bezeichnend auszusprechen.

Das bestimmte Bedürfniß, das sich in der Sprache verständlich zu machen sucht, ist entschiedener, drängender; es verweilt nicht im Behagen an seinem sinnlichen Ausdrucke, denn es hat das ihm gegenständliche Gefühl in seiner Unterschiedenheit von einem allgemeinen Gefühle darzustellen, daher zu schildern, zu beschreiben, was der Ton als Ausdruck des allgemeinen Gefühles unmittelbar gab. Der Sprechende hat deßhalb von verwandten, aber ebenfalls unterschiedenen Gegenständen Bilder zu entnehmen und sie zusammenzustellen. Zu diesem vermittelten, komplizirten Verfahren hat er sich an und für sich auszubreiten; unter dem Hauptdrange nach Verständigung beschleunigt er aber dieß Verfahren durch möglichst kürzestes Verweilen beim Tone, durch völliges Außerachtlassen seiner allgemeinen Ausdrucksfähigkeit. Durch diese nothwendige Entsagung, durch dieses Aufgeben des Wohlgefallens am sinnlichen Elemente des eigenen Ausdruckes — mindestens des Grades von Wohlgefallen, wie der Leibesmensch und Gefühlsmensch ihn an ihrer Ausdrucksweise zu finden vermögen, — wird der Verstandesmensch aber auch fähig, vermöge seines Organes der Sprache den sicheren Ausdruck zu geben, an welchem jene stufenweise ihre Schranken fanden. Sein Vermögen ist unbegränzt: er sammelt und scheidet das Allgemeine, trennt und verbindet nach Bedürfniß und Gutdünken die Bilder, die alle Sinne ihm von der Außenwelt zuführen; verknüpft und löst das Besondere und Allgemeine je nach Ermessen, um seinem Verlangen nach sicherem, verständlichem Ausdrucke seines Gefühles, seiner Anschauung, seines Willens zu genügen. Nur da findet er jedoch wiederum seine Schranke, wo er in der Erregtheit seines Gefühles, in der Lebendigkeit der Freude oder in der Heftigkeit des Schmerzes, — also da, wo das Besondere, Willkürliche vor der Allgemeinheit und Unwillkürlichkeit des ihn beherrschenden Gefühles an sich zurücktritt, wo er aus dem Egoismus seiner bedingten, persönlichen Empfindung sich in der Gemeinsamkeit der großen, allumfassenden Empfindung, somit der unbedingten Wahrheit des Gefühles und der Empfindung überhaupt

wiederfindet, — wenn er also da, wo er der Nothwendigkeit, sei es des Schmerzes oder der Freude, seinen individuellen Eigenwillen unterzuordnen, demnach nicht zu gebieten, sondern zu gehorchen hat, — nach dem einzig entsprechenden unmittelbaren Ausdrucke seines unendlich gesteigerten Gefühles verlangt. Hier muß er wieder nach dem allgemeinen Ausdrucke greifen, und gerade in der Stufenreihe, in der er zu seinem besonderen Standpunkte gelangte, hat er zurückzuschreiten, bei dem Gefühlsmenschen den sinnlichen Ton des Gefühles, bei dem Leibesmenschen die sinnliche Gebärde des Leibes zu entlehnen; denn wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbaren gilt, da muß eben auch der ganze, vollkommene Mensch beisammen sein, und dieß ist der mit dem Leibes- und Herzensmenschen in innigster, durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmensch, — keiner aber für sich allein. —

Der Fortschritt des äußeren Leibesmenschen, durch den Gefühlsmenschen zum Verstandesmenschen, ist der einer immer vermehrten Vermittelung des Verstandesmenschen, wie sein Ausdrucksorgan, die Sprache, der allervermitteltste und abhängigste; denn alle unter ihm liegenden Qualitäten müssen normal entwickelt sein, ehe die Bedingungen *seiner* normalen Qualität vorhanden sind. Die bedingteste Fähigkeit ist zugleich aber die gesteigertste, und die, auf die Erkenntniß seiner höheren, unüberbotenen Qualität begründete Freude an sich, verführt den Verstandesmenschen zu dem hochmüthigen Wähnen, die Qualitäten, die ihm Grundlage sind, als Dienerinnen seiner Willkür verwenden zu dürfen. Diesen Hochmuth besiegt aber die Allgewalt der sinnlichen Empfindung und des Herzensgefühles, sobald sie als allen Menschen gemeinsame, als Empfindungen und Gefühle der Gattung, dem Verstandesmenschen sich kundgeben. Die einzelne Empfindung, das einzelne Gefühl, wie sie in ihm als Individuum durch diese eine, besondere und persönliche Berührung mit diesem einen, besonderen und persönlichen Gegenstande, sich zeigen, vermag er zu

Gunsten einer von ihm begriffenen, reicheren Kombination mannigfacher Gegenstände zu unterdrücken und zu beherrschen; die reichste Kombination aller ihm erkennbaren Gegenstände führt ihm aber endlich den Menschen als Gattung und in seinem Zusammenhange mit der ganzen Natur vor, und vor diesem großen, allgewaltigen Gegenstande bricht sich sein Hochmuth. Er kann nur noch das Allgemeinsame, Wahre, Unbedingte wollen; sein eigenes Aufgehen nicht in der Liebe zu diesem oder jenem Gegenstande, sondern in der Liebe überhaupt: somit wird der Egoist Kommunist, der Eine Alle, der Mensch Gott, die Kunstart Kunst.

## 2.

### Die drei reinmenschlichen Kunstarten in ihrem ursprünglichen Vereine.

Jene drei künstlerischen Hauptfähigkeiten des ganzen Menschen haben sich zum dreieinigen Ausdrucke menschlicher Kunst unmittelbar und von selbst ausgebildet, und zwar im ursprünglichen, urentstandenen Kunstwerke der Lyrik, sowie in dessen späterer bewußtvoller, höchster Vollendung, dem Drama.

Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst heißen die drei urgeborenen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinung der Kunst überhaupt entstanden waren. Sie sind ihrem Wesen nach untrennbar ohne Auflösung des Reigens der Kunst; denn in diesem Reigen, der die Bewegung der Kunst selbst ist, sind sie durch schönste Neigung und Liebe sinnlich und geistig so wundervoll fest und lebenbedingend in einander verschlungen, daß jede einzelne, aus dem Reigen losgelöst, leben- und bewegungslos nur ein künstlich angehauchtes, erborgtes Leben noch fortführen kann, nicht, wie im Dreiverein, selige Gesetze gebend, sondern zwangvolle Regeln für mechanische Bewegung empfangend.

Beim Anschauen dieses entzückenden Reigens der ächtesten, adeligsten Musen des künstlerischen Menschen, gewahren wir jetzt die drei, eine mit der anderen liebevoll Arm in Arm bis an den Nacken verschlungen; dann bald diese bald jene einzelne, wie um den anderen ihre schöne Gestalt in voller Selbständigkeit zu zeigen, sich aus der Verschlingung lösend, nur noch mit der äußersten Handspitze die Hände der anderen berührend; jetzt die eine, vom Hinblick auf die Doppelgestalt ihrer festumschlungenen beiden Schwestern entzückt, dieser sich neigend; dann zwei, vom Reize der einen hingerissen, huldigungsvoll sie grüßend, — um endlich Alle, fest umschlungen, Brust an Brust, Glied an Glied, in brünstigem Liebeskusse zu einer einzigen, wonniglebendigen Gestalt zu verwachsen. — Das ist das Lieben und Leben, Freuen und Freien der Kunst, der Einen, immer sie selben und immer anderen, überreich sich scheidenden und überselig sich vereinigenden.

Dieß ist die freie Kunst. Der süß und stark bewegende Drang in jenem Reigen der Schwestern, ist der Drang nach Freiheit; der Liebeskuß der Umschlungenen, die Wonne der gewonnenen Freiheit.

Der Einsame ist unfrei, weil beschränkt und abhängig in der Unliebe; der Gemeinsame frei, weil unbeschränkt und unabhängig durch die Liebe. —

In Allem, was da ist, ist das Mächtigste der Lebenstrieb; er ist die unwiderstehliche Kraft des Zusammenhanges der Bedingungen, die das, was da ist, erst hervorgerufen haben, — der Dinge oder Lebenskräfte also, die in dem, was durch sie ist, das sind, was sie in diesem Vereinigungspunkte sein können und sein wollen. Der Mensch befriedigt sein Lebensbedürfniß durch Nehmen von der Natur: dieß ist kein Raub sondern ein Empfangen, in sich Aufnehmen, Verzehren dessen, was, als Lebensbedingung des Menschen in ihn aufgenommen, verzehrt sein will; denn diese Lebensbedingungen, selbst Lebensbedürfnisse, heben sich ja nicht durch seine Geburt auf,

— sie währen und nähren sich in ihm und durch ihn vielmehr so lange als er lebt, und die Auflösung ihres Bundes ist eben erst — der Tod. Das Lebensbedürfniß des Lebensbedürfnisses des Menschen ist aber das Liebesbedürfniß. Wie die Bedingungen des natürlichen Menschenlebens in dem Liebesbunde untergeordneter Naturkräfte gegeben sind, die nach Verständniß, Erlösung, Aufgehen in dem Höheren, eben dem Menschen, verlangten, so findet der Mensch sein Verständniß, seine Erlösung und Befriedigung, gleichfalls nur in einem Höheren; dieses Höhere ist aber die menschliche Gattung, die Gemeinschaft der Menschen, denn es giebt für den Menschen nur ein Höheres als er selbst: die Menschen. Die Befriedigung seines Liebesbedürfnisses gewinnt aber der Mensch nur durch das Geben, und zwar durch das Sichselbstgeben an andere Menschen, in höchster Steigerung an die Menschen überhaupt. Das Entsetzliche in dem absoluten Egoisten ist, daß er auch in den (anderen) Menschen nur Naturbedingungen seiner Existenz erkennt, sie — wenn auch auf ganz besondere, barbarisch kultivirte Weise — verzehrt wie die Früchte und Thiere der Natur, also nicht geben, sondern nur nehmen will.

Wie aber der Mensch, so wird auch alles von ihm Ausgehende oder Abgeleitete nicht frei, außer durch die Liebe. Freiheit ist befriedigtes nothwendiges Bedürfniß, höchste Freiheit befriedigtes höchstes Bedürfniß: das höchste menschliche Bedürfniß aber ist die Liebe.

Nichts Lebendiges kann aus der wahren unentstellten Natur des Menschen hervorgehen oder von ihr sich ableiten, was nicht auch der charakteristischen Wesenheit dieser Natur vollkommen entspräche: das charakteristischeste Merkmal dieser Wesenheit ist aber das Liebesbedürfniß.

Jede einzelne Fähigkeit des Menschen ist eine beschränkte; seine vereinigten, unter sich verständigten, gegenseitig sich helfenden, — also seine sich liebenden Fähigkeiten sind aber die sich genügende, unbeschränkte, allgemein menschliche Fähigkeit. So hat denn auch jede künstlerische Fähigkeit des Menschen ihre natürlichen Schranken,

weil der Mensch nicht einen Sinn, sondern Sinne überhaupt hat; jede Fähigkeit leitet sich aber nur von einem gewissen Sinne her; an den Schranken dieses Sinnes hat daher auch diese Fähigkeit ihre Schranken. Die Gränzen der einzelnen Sinne sind aber auch ihre gegenseitigen Berührungspunkte, die Punkte, wo sie in einander fließen, sich verständigen: gerade so berühren, verständigen sich die von ihnen hergeleiteten Fähigkeiten. Ihre Schranken heben sich daher in der Verständigung auf; nur was sich liebt, kann sich aber verständigen, und lieben heißt: den anderen anerkennen, zugleich also sich selbst erkennen; Erkenntniß durch die Liebe ist Freiheit, die Freiheit der menschlichen Fähigkeiten — Allfähigkeit.

Nur die Kunst, die dieser Allfähigkeit des Menschen entspricht, ist somit frei, nicht die Kunstart, die nur von einer einzelnen menschlichen Fähigkeit herrührt. Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst sind vereinzelt jede beschränkt; in der Berührung ihrer Schranken fühlt jede sich unfrei, sobald sie an ihrem Gränzpunkte nicht der anderen entsprechenden Kunstart in unbedingt anerkennender Liebe die Hand reicht. Schon das Erfassen dieser Hand hebt sie über die Schranke hinweg; die vollständige Umschlingung, das vollständige Aufgehen in der Schwester, d. h. das vollständige Aufgehen ihrer selbst jenseits der gestellten Schranke, läßt aber die Schranke ebenfalls vollständig fallen; und sind alle Schranken in dieser Weise gefallen, so sind weder die Kunstarten, noch aber auch eben diese Schranken mehr vorhanden, sondern nur die Kunst, die gemeinsame, unbeschränkte Kunst selbst.

Eine unselig falschverstandene Freiheit ist nun aber die des in der Vereinzelung, in der Einsamkeit frei sein Wollenden. Der Trieb, sich aus der Gemeinsamkeit zu lösen, für sich, ganz im Besonderen frei, selbständig sein zu wollen, kann nur zum geraden Gegensatze dieses willkürlich Erstrebten führen: zur vollkommensten Unselbständigkeit. — Selbständig ist nichts in der Natur, als das, was die Bedingungen seines Selbststehens nicht nur in sich, sondern auch außer

sich hat: die inneren Bedingungen sind eben erst vermöge der äußeren vorhanden. Was sich unterscheiden soll, muß nothwendig das haben, wovon es sich zu unterscheiden hat. Wer ganz er selbst sein will, muß erst erkennen, was er ist; dieß erkennt er aber erst im Unterschiede von dem, was er nicht ist: wollte er das von ihm sich Unterscheidende von sich abtrennen, so wäre er selbst eben ja nichts Unterschiedenes, somit sich selbst Erkennbares mehr. Um ganz das sein zu wollen, was er für sich ist, muß der Einzelne ganz und gar das nicht zu sein brauchen, was er nicht ist; ganz was er nicht ist, ist ja aber das von ihm Unterschiedene, und nur in der vollsten Gemeinsamkeit mit dem von ihm Unterschiedenen, im vollsten Aufgehen in der von ihm unterschiedenen Gemeinsamkeit kann er eben erst vollkommen das sein, was er ist, sein soll, und vernünftigerweise nur sein will. Nur im Kommunismus findet sich der Egoismus vollständig befriedigt.

Der Egoismus, der so unermeßlichen Jammer in die Welt und so beklagenswerthe Verstümmelung und Unwahrheit in die Kunst gebracht hat, ist allerdings anderer Art, als der natürliche, vernünftige, der in der Allgemeinsamkeit sich vollständig befriedigt. Er wehrt voll frommer Entrüstung die Bezeichnung des Egoismus von sich ab, nennt sich Bruder- und Christen- — Kunst- und Künstlerliebe; stiftet Gott und der Kunst Tempel; errichtet Spitäler um das kranke Alter jung und gesund, — Schulen, um die gesunde Jugend alt und krank zu machen; gründet Fakultäten, Rechtsbehörden, Verfassungen und Staaten und was Alles noch, — nur, um zu beweisen, daß er nicht Egoismus sei: und dieß ist gerade der allerunerlösbarste und deßhalb einzig verderbliche für sich und die Allgemeinheit. Dieß ist die Vereinzelung der Einzelnen, in der alles vereinzelte Nichtige Etwas, das ganze Allgemeine aber Nichts sein soll; in der sich jeder brüstet, ganz für sich etwas Besonderes, Originelles zu sein, während das Ganze in Wahrheit dann nichts Besonderes und ewig nur Nachgemachtes ist. Dieß ist die Selbständigkeit des Individuums, bei welcher jeder Ein-

zelne, um durchaus „mit Gottes Hülfe frei" zu sein, auf Kosten des Anderen lebt, das zu sein vorgiebt, was Andere sind, kurz, die umgekehrte Lehre Jesus': „Nehmen ist seliger, denn Geben" — befolgt.

Dieß ist der wahre Egoismus, in welchem jede einzelne Kunstart sich als allgemeine Kunst gebärden möchte, während sie in Wahrheit dadurch ihre wirkliche Eigenthümlichkeit nur noch verliert. Prüfen wir näher, was unter solchen Bedingungen aus jenen drei holdseligen hellenischen Schwestern geworden ist! —

## 3.

## Tanzkunst.

Die realste aller Kunstarten ist die Tanzkunst. Ihr künstlerischer Stoff ist der wirkliche leibliche Mensch, und zwar nicht ein Theil desselben, sondern der ganze, von der Fußsohle bis zum Scheitel, wie er dem Auge sich darstellt. Sie schließt daher in sich die Bedingungen für die Kundgebung aller übrigen Kunstarten ein: der singende und sprechende Mensch muß nothwendig leiblicher Mensch sein; durch seine äußere Gestalt, durch das Gebahren seiner Glieder gelangt der innere, singende und sprechende Mensch zur Anschauung; Ton- und Dichtkunst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommenen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden, erst verständlich.

Frei wird das Kunstwerk erst, indem es sich unmittelbar den entsprechenden Sinnen kundgiebt, wenn in seiner Mittheilung an diese Sinne der Künstler des sicheren Verständnisses des von ihm Mitgetheilten sich bewußt wird. Der höchste, mittheilungswertheste Gegenstand der Kunst ist der Mensch; zu vollkommen bewußter eigener Beruhigung theilt sich der Mensch endlich nur durch seine leibliche Gestalt dem ihr entsprechenden Sinne, dem Auge, mit. Ohne Mittheilung

an das Auge bleibt alle Kunst unbefriedigend, daher selbst unbefriedigt, unfrei: sie bleibt, bei höchster Vollendung ihres Ausdruckes für das Ohr oder gar nur für das kombinirende, mittelbar ersetzende Denkvermögen, bis zu ihrer verständigungsvollen Mittheilung auch an das Auge, nur eine *wollende*, noch nicht aber vollkommen *könnende*; können muß aber die Kunst, und vom *Können* hat sehr entsprechend in unserer Sprache die *Kunst* auch ihren Namen. —

Sinnliches Schmerz- oder Wohlempfinden giebt der Leibesmensch unmittelbar an und mit den Gliedern seines Leibes kund, welche Schmerz oder Lust empfinden; Schmerz- oder Wohlempfinden des ganzen Leibes drückt er durch beziehungsvolle, zu einem Zusammenhange sich ergänzende Bewegung aller oder der ausdrucksfähigsten Glieder aus; aus der Beziehung zu einander selbst, dann aus dem Wechsel der sich ergänzenden, deutenden Bewegungen, endlich aus der mannigfachen Veränderung dieser Bewegungen — wie sie von dem Wechsel der von weicher Ruhe bis zu leidenschaftlichem Ungestüm bald allmählich, bald heftig schnell fortschreitenden Empfindungen bedingt werden, — entstehen die Gesetze unendlich wechselnder Bewegung selbst, nach denen der künstlerisch sich darstellende Mensch sich kundgiebt. Der von rohester Leidenschaftlichkeit beherrschte Wilde kennt in seinem Tanze fast keinen anderen Wechsel, als den gleichförmigsten Ungestümes und gleichförmigster, apathischer Ruhe. Im Reichthume und in der Mannigfaltigkeit der Übergänge spricht sich der edlere gebildete Mensch aus; je reicher und mannigfaltiger diese Übergänge, desto ruhiger und gesicherter die Anordnung ihres beziehungsvollen Wechsels: das Gesetz dieser Ordnung ist aber der *Rhythmus*.

Der Rhythmus ist keinesweges eine willkürliche Annahme, nach welcher der künstlerische Mensch seine Leibesglieder etwa bewegen *soll*, sondern er ist die dem künstlerischen Menschen bewußt gewordene Seele der nothwendigen Bewegungen selbst, durch welche dieser seine Empfindungen unwillkürlich mitzutheilen strebt. Ist die Bewegung mit der Gebärde selbst der gefühlvolle *Ton* der Empfindung, so ist

der Rhythmus ihre verständigungsfähige Sprache. Je schneller der Wechsel der Empfindung, desto leidenschaftlich befangener, desto unklarer ist sich der Mensch selbst, und desto unfähiger ist er daher auch seine Empfindung verständlich mitzutheilen; je ruhiger der Wechsel, desto anschaulicher wird dagegen die Empfindung. Ruhe ist Verweilen; Verweilen der Bewegung ist aber Wiederholen der Bewegung: was sich wiederholt, läßt sich zählen, und das Gesetz dieser Zählung ist der Rhythmus.

Durch den Rhythmus wird der Tanz erst zur Kunst. Er ist das Maaß der Bewegungen, durch welche die Empfindung sich veranschaulicht, — das Maaß, durch welches sie erst zur Verständniß ermöglichenden Anschauung gelangt. Als selbstgegebenes Gesetz der Bewegung ist aber sein Stoff, durch den er äußerlich erkennbar und maaßgebend wird, nothwendig aus einem anderen, als dem der Leibesbewegung, entnommen; nur durch ein von mir Unterschiedenes kann ich mich selbst erkennen; das von der Leibesbewegung Unterschiedene ist aber das, was sich einem von dem Sinne, dem die Leibesbewegung sich kundgiebt, unterschiedenen Sinne mittheilt; und dieser ist das Ohr. Der Rhythmus, wie er aus der Nothwendigkeit der nach Verständlichung strebenden Leibesbewegung hervorgegangen, theilt sich als äußerlich dargestellte, maaßgebende Nothwendigkeit, als Gesetz, dem Tanzenden zunächst durch den nur dem Ohre wahrnehmbaren Schall mit, — gerade wie in der Musik das abstrahirte Maaß des Rhythmus, der Takt, durch eine wiederum dem Auge erkenntliche Bewegung mitgetheilt wird; die, in der Nothwendigkeit der Bewegung selbst bedingte, gleichmäßige Wiederholung stellt sich dem Tanzenden als auffordernde, bedingende Leitung seiner Bewegungen in der gleichmäßigen Wiederholung des Schalles dar, wie er am einfachsten zunächst durch Zusammenschlagen der Hände, dann hölzerner, metallener oder sonstiger schallgebender Gegenstände erzeugt wird.

Dem Tänzer, der sich die Anordnung seiner Bewegungen durch ein äußerlich wahrnehmbares Gesetz darstellt, genügt jedoch die bloße

Bestimmung des Zeitabschnittes, in der sich die Bewegung wiederholt, nicht vollständig; wie die Bewegung nach dem schnellen Wechsel von Zeitabschnitt zu Zeitabschnitt selbst dauernd anhält und zu einer verweilenden Darstellung wird, so will er auch den nur plötzlich und mit sofortigem Verschwinden sich kundgebenden Schall zu dauerndem Verweilen, zur Ausdehnung in der Zeit genöthigt wissen; er will endlich die Empfindung, welche seine Bewegungen beseelt, im Verweilen des Schalles ebenfalls ausgedrückt haben, denn nur so wird das selbstgegebene Maaß des Rhythmus ein dem Tanze vollkommen entsprechendes, indem es nicht nur *eine* Bedingung seines Wesens, sondern nach Möglichkeit *alle* seine Bedingungen umfaßt: das *Maaß* soll also das in einer anderen, verwandten Kunstart vergegenständlichte Wesen des Tanzes selbst sein.

Diese andere Kunstart, in welcher die Tanzkunst nothwendig sich zu erkennen, wiederzufinden, aufzugehen sich sehnt, ist die *Tonkunst*, die das markige Gerüst ihres Knochenbaues im Rhythmus eben aus der Tanzkunst empfängt.

Der Rhythmus ist das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und Tonkunst; ohne ihn keine Tanzkunst und keine Tonkunst. Ist der Rhythmus als bewegungbindendes, einheitgebendes Gesetz, der *Geist* der Tanzkunst — nämlich die Abstraktion der leiblichen Bewegung —, so ist er, als sich bewegende, fortschreitende Kraft dagegen das *Gebein* der Tonkunst. Je mehr dieses Gebein sich mit dem Fleische des Tones umhüllt, desto unkenntlicher verliert sich das Gesetz der Tanzkunst in das besondere Wesen der Tonkunst; um so mehr erhebt die Tanzkunst sich aber auch zur Fähigkeit des Ausdruckes tieferer Herzensfülle, mit welchem sie einzig dem Wesen des Tones zu entsprechen vermag. Das lebendigste Fleisch des Tones ist jedoch *die menschliche Stimme*, das *Wort* aber gleichsam wieder der knochige, muskulöse Rhythmus der menschlichen Stimme. In der Entschiedenheit und Bestimmtheit des Wortes findet die bewegungtreibende Empfindung, wie sie aus der Tanzkunst sich in die Tonkunst

ergoß, aber endlich den unfehlbaren, sicheren Ausdruck, durch welchen sie sich als Gegenstand zu erfassen und klar auszusprechen vermag. Somit gewinnt sie durch den zur Sprache gewordenen Ton, in der zur Dichtkunst gewordenen Tonkunst ihre höchste Befriedigung zugleich mit ihrer befriedigendsten Erhöhung, indem sie von der Tanzkunst zur Mimik, von der breitesten Darstellung allgemein leiblicher Empfindungen, zum dichtesten, feinsten Ausdrucke bestimmter, geistiger Affekte des Gefühles und der Willenskraft sich aufschwingt. —

Durch dieses aufrichtigste, gegenseitige Durchdringen, Erzeugen und Ergänzen aus sich selbst und durch einander, der einzelnen Künste — wie es in Bezug auf Ton- und Dichtkunst hier vorläufig nur angedeutet wurde, — wird das einige Kunstwerk der Lyrik geboren: in ihm ist jede, was sie ihrer Natur nach sein kann; was sie nicht mehr zu sein vermag, entlehnt sie nicht egoistisch von der anderen, sondern die andere ist es selbst für sie. Im Drama, der vollendetsten Gestaltung der Lyrik, entfaltet jede der einzelnen Künste aber ihre höchste Fähigkeit, und namentlich auch die Tanzkunst. Im Drama ist sich der Mensch nach seiner vollsten Würde künstlerischer Stoff und Gegenstand zugleich: hat die Tanzkunst in ihm die ausdrucksvolle Einzel- oder Gesammtbewegung der von den Einzelnen oder von den Gesammten kundzugebenden Empfindungen unmittelbar darzustellen, und ist das aus ihr erzeugte Gesetz des Rhythmus das Verständigung leitende Maaß alles in ihm Dargestellten überhaupt, — so veredelt sie sich im Drama zugleich zu ihrem geistigsten Ausdrucksvermögen, dem der Mimik. Als mimische Kunst wird sie zum unmittelbaren, allergreifenden Ausdrucke des inneren Menschen, und nicht mehr der rohsinnliche Rhythmus des Schalles, sondern der geistig sinnliche der Sprache stellt sich ihr als, seinem ursprünglichsten Wesen nach dennoch selbstgegebenes, Gesetz dar. Was die Sprache zu verständlichen strebt, alle die Empfindungen und Gefühle, Anschauungen und Gedanken, wie sie von weichster Milde bis zur unbeugbarsten Energie sich steigern und endlich als unmittelbarer Wille sich kund-

geben, — all' dieß wird unbedingt verständliche, glaubhafte Wahrheit nur durch die Mimik, ja die Sprache selbst wird als sinnlicher Ausdruck nicht anders wahr und überzeugend, als durch unmittelbares Zusammenwirken mit der Mimik. Von dieser feinen Höhe breitet im Drama die Tanzkunst sich wieder abwärts bis zu ihrer ursprünglichsten Eigenthümlichkeit aus, bis dahin, wo die Sprache nur noch schildert und deutet, wo die Tonkunst nur als beseelter Rhythmus der Schwester noch huldigt, wo dagegen durch die Schönheit des Leibes und seiner Bewegung einzig der nöthig gewordene unmittelbare Ausdruck einer allbeherrschenden, allerfreuenden Empfindung gegeben zu werden vermag.

So erreicht im Drama die Tanzkunst ihre höchste Höhe und ihre vollste Fülle, entzückend wo sie anordnet, ergreifend wo sie sich unterordnet; immer und überall sie selbst, weil immer unwillkürlich und deßhalb nothwendig, unentbehrlich: nur da, wo eine Kunstart nothwendig, unentbehrlich ist, ist sie zugleich ganz das, was sie ist, sein kann und sein soll. — —

Wie beim Thurmbau zu Babel die Völker, als ihre Sprachen sich verwirrten und ihre Verständigung unmöglich wurde, sich schieden, um jedes seinen besonderen Weg zu gehen: so schieden die Kunstarten, als alles Nationalgemeinsame in tausend egoistische Besonderheiten sich zersplitterte, sich aus dem stolzen, bis in den Himmel ragenden Bau des Drama's, in welchem sie ihr gemeinsam beseelendes Verständniß verloren hatten.

Beachten wir für jetzt, welches Schicksal die Tanzkunst erlebte, als sie den Reigen der Schwestern verließ, um auf gut Glück allein sich in die Welt zu verlieren. —

Gab die Tanzkunst es auf, der griesgrämig-tendenziös euripideisch schulmeisternden Dichtkunst länger zur Verständigung die Hand zu reichen, die diese übellauniſch hochmüthig von sich wies, um sie nur, zu einer Zweckleistung demüthig dargeboten, wieder zu er-

fassen; — schied sie sich von der philosophischen Schwester, die in trübsinniger Frivolität ihre jugendlichen Reize nur noch zu beneiden, nicht mehr zu lieben vermochte, — so konnte sie die Hülfe der ihr nächsten, der Tonkunst, doch nie vollständig entbehren. Durch ein unauflösbares Band war sie an sie gebunden, die Tonkunst hatte den Schlüssel zu ihrer Seele in ihren Händen. Wie nach dem Tode des Vaters, in dessen Liebe sie Alle sich vereinigten und all' ihr Lebensgut als ein gemeinsames wußten, die Erben eigensüchtig abwägen, was ihnen zum besonderen Eigen gehöre, — so erwog aber auch die Tanzkunst, daß jener Schlüssel von ihr geschmiedet sei, und forderte ihn, als Bedingung ihres abgesonderten Lebens, für sich allein zurück. Gern entsagte sie dem gefühlvollen Tone der Stimme ihrer Schwester; durch diese Stimme, deren Mark das Wort der Dichtkunst war, hätte sie sich ja unerlösbar an diese hochmüthige Leiterin gefesselt fühlen müssen! Aber jenes Werkzeug, aus Holz oder Metall, das musikalische Instrument, das ihre Schwester — im liebevollen Drange, auch den todten Stoffen der Natur ihren seelenvollen Athem einzuhauchen — zur Unterstützung und Steigerung ihrer Stimme sich gebildet hatte, — dieß Werkzeug, das ja genügend die Fähigkeit besaß, ihr das nothwendige leitende Maaß des Taktes und des Rhythmus', sogar mit Nachahmung des Stimmentonreizes der Schwester darzustellen, — das musikalische Instrument nahm sie mit sich, ließ unbekümmert die Schwester Tonkunst im Glauben an das Wort durch den uferlosen Strom christlicher Harmonie dahin schwimmen, und warf mit leichtfertigem Selbstvertrauen sich in die luxusbedürftigen Räume der Welt.

Wir kennen diese hochaufgeschürzte Gestalt: wer ist ihr nicht begegnet? Überall wo plumpes modernes Behagen zum Verlangen nach Unterhaltung sich anläßt, stellt sie sich mit höchster Gefälligkeit ein, und leistet für's Geld was man nur will. Ihre höchste Fähigkeit, mit der sie nichts mehr anzufangen wußte, die Fähigkeit, durch ihre Gebärden, ihre Mienen, den Gedanken der Dichtkunst in seinem

Verlangen nach wirklicher Menschwerdung zu erlösen, hat sie in stupider Gedankenlosigkeit — sie weiß nicht an wen? — verloren oder verschenkt. Sie hat mit allen Zügen ihres Gesichtes, wie mit allen Gebärden ihrer Glieder, nur noch unbegränzte Gefälligkeit auszudrücken. Ihre einzige Sorge ist, so erscheinen zu können, als ob sie irgend etwas abzuschlagen vermöchte, und dieser Sorge entledigt sie sich in dem einzigen mimischen Ausdrucke, dessen sie noch fähig ist, in dem unerschütterlichsten Lächeln unbedingtester Bereitwilligkeit zu Allem und Jedem. Bei diesem unveränderlich feststehenden Ausdrucke ihrer Gesichtszüge entspricht sie dem Verlangen nach Abwechselung und Bewegung nur noch durch die Beine; alle Kunstfähigkeit ist ihr vom Scheitel herab durch den Leib in die Füße gefahren. Kopf, Nacken, Leib und Schenkel sind nur noch zum unvermittelten Einladen durch sich selbst da, wogegen die Füße allein übernommen haben darzustellen, was sie zu leisten vermöge, wobei Hände und Arme, des nöthigen Gleichgewichtes wegen, sie schwesterlich unterstützen. Was im Privatleben, — wenn unsere moderne Staatsbürgerschaft, dem Herkommen und einer gesellschaftlich zeitvertreibenden Gewohnheit gemäß, sich auf sogenannten Bällen zum Tanze anläßt, — man sich mit civilisirt hölzerner Ausdruckslosigkeit schüchtern anzudeuten erlaubt, das ist jener grundgütigen Tänzerin gestattet, auf öffentlicher Bühne mit unumwundenster Aufrichtigkeit auszusprechen; denn — ihr Gebahren ist ja nur Kunst, nicht Wahrheit, und wie sie einmal *außer* dem Gesetze erklärt ist, steht sie nun *über* dem Gesetze: wir können uns durch sie reizen lassen, ohne ja deßhalb im gesitteten Leben ihren Reizungen zu folgen, — wie im Gegensatze hierzu auch die Religion Reizungen zur Güte und Tugend darbietet, denen im gewöhnlichen Leben uns hinzugeben wir dennoch durchaus nicht genöthigt sind. Die Kunst ist *frei*, — und die Tanzkunst zieht aus dieser Freiheit ihren Vortheil; und daran thut sie recht, wozu wäre sonst die Freiheit da? —

Wie mochte diese edle Kunst so tief fallen, daß sie in unserem öffentlichen Kunstleben nur noch als Spitze aller in sich vereinigten Buhlerkünste sich Geltung zu verschaffen, ihr Leben zu fristen vermag? Daß sie in den unehrenhaftesten Fesseln niedrigster Abhängigkeit unrettbar sich gefangen geben muß? — Weil alles aus seinem Zusammenhange Gerissene, Einzelne, Egoistische, in Wahrheit unfrei, d. h. abhängig von einem ihm Fremdartigen werden muß. Der bloße leibliche Sinnenmensch, der bloße Gefühls-, der bloße Verstandesmensch, sind zu jeder Selbständigkeit als wirklicher Mensch unfähig; die Ausschließlichkeit ihres Wesens läßt dieses zum ausschreitenden Unmaaß führen, denn das gedeihliche Maaß giebt sich — und zwar von selbst — nur in der Gemeinsamkeit des Gleichartigen und doch Unterschiedenen; das Unmaaß aber ist die absolute Unfreiheit eines Wesens, und diese Unfreiheit stellt sich nothwendig als äußere Abhängigkeit dar. —

Die Tanzkunst gab in ihrer Trennung von der wahren Musik und namentlich auch von der Dichtkunst, nicht nur ihre höchste Fähigkeit auf, sondern sie verlor auch von ihrer Eigenthümlichkeit. Eigenthümlich ist nur das, was aus sich selbst zu erzeugen vermag: die Tanzkunst war eine vollkommen eigenthümliche, so lange sie aus ihrem innersten Wesen und Bedürfnisse die Gesetze zu erzeugen vermochte, nach denen sie zur verständigungsfähigen Erscheinung kam. Heut' zu Tage ist nur noch der Volks-, der Nationaltanz eigenthümlich, denn auf unnachahmliche Weise giebt er aus sich, wie er in die Erscheinung tritt, sein besonderes Wesen in Gebärde, Rhythmus und Takt kund, deren Gesetze er unwillkürlich selbst schuf, und die als Gesetze erst erkennbar, mittheilbar werden, wenn sie aus dem Volkskunstwerke, als sein abstrahirtes Wesen, wirklich hervorgegangen sind. Weitere Entwickelung des Volkstanzes zur reicheren, allfähigen Kunst ist nur in Verbindung mit der, durch ihn nicht mehr beherrschten, sondern wiederum frei gebahrenden Tonkunst und der Dichtkunst möglich, weil in der verwandten Fähigkeit, und unter den Anregungen dieser Künste, sie ihre eigenthümliche

Fähigkeit allein im vollsten Maaße entfalten und erweitern kann. Das Kunstwerk der griechischen Lyrik zeigt uns, wie die, der Tanzkunst eigenthümlichen Gesetze des Rhythmus, in der Tonkunst und namentlich in der Dichtkunst, durch die Eigenthümlichkeit gerade dieser Künste, wieder unendlich mannigfaltig und charakteristisch weiter entwickelt und bereichert, der Tanzkunst unerschöpflich neue Anregung zum Auffinden neuer, ihr wiederum eigenthümlicher Bewegungen gaben, und wie so in lebensfreudiger, überreicher Wechselwirkung die Eigenthümlichkeit einer jeden Kunstart zu ihrer vollendetsten Fülle sich erheben konnte. Dem modernen Volkstanze durften die Früchte solcher Wechselwirkung nicht zu gut kommen: wie alle Volkskunst der modernen Nationen durch die Einwirkung des Christenthumes und der christlich-staatlichen Civilisation in ihrem Keime zurückgedrängt wurde, hat auch er, als einsame Pflanzenart, nie zu reicher mannigfaltiger Entwickelung gedeihen können. Dennoch sind die einzigen eigenthümlichen Erscheinungen im Gebiete des Tanzes, die unserer heutigen Welt bekannt werden, nur die Produkte des Volkes, wie sie dem Charakter bald dieser oder jener Nationalität entkeimten oder selbst noch entkeimen. Alle unsere civilisirte eigentliche Tanzkunst ist nur eine Kompilation dieser Volkstänze: die Volksweise jeder Nationalität wird von ihr aufgenommen, verwendet, entstellt, — aber nicht weiter entwickelt, weil sie — als Kunst — immer nur von fremder Nahrung sich erhält. Ihr Verfahren ist daher immer nur ein absichtsvolles, künstliches Nachahmen, Zusammensetzen, ein Ineinanderschieben, keineswegs aber Zeugen und Neugestalten; ihr Wesen ist das der Mode, die aus bloßem Verlangen nach Abwechselung heute dieser, morgen jener Weise den Vorzug giebt. Sie muß sich daher willkürliche Systeme machen, ihre Absicht in Regeln bringen, in unnöthigen Voraussetzungen und Annahmen sich kundgeben, um von ihren Jüngern begriffen und ausgeführt werden zu können. Diese Systeme und Regeln vereinsamen sie aber als Kunst vollends ganz, und verwehren ihr jede gesunde Verbindung

zur gemeinschaftlichen Wirksamkeit mit einer anderen Kunstart. Die nur durch Gesetze und willkürliche Normen am künstlichen Leben erhaltene Unnatur ist durchaus egoistisch, und wie sie aus sich selbst zeugungsunfähig ist, wird ihr auch jede Begattung unmöglich.

Diese Kunst hat daher kein Liebesbedürfniß; sie kann nur *nehmen*, nicht aber *geben*; sie zieht allen fremden Lebensstoff in sich hinein, zersetzt und verzehrt ihn, löst ihn in ihr eigenes unfruchtbares Wesen auf, vermag aber nicht mit einem außer ihr begründeten Lebenselemente sich zu vermischen, weil sie selbst sich nicht zu geben vermag.

So läßt sich unsere moderne Tanzkunst in der *Pantomime* auch zu der Absicht des Drama's an; sie will, wie jede vereinsamte egoistische Kunstart, für sich Alles sein, Alles können und Alles allein vermögen; sie will Menschen, menschliche Vorfälle, Zustände, Konflikte, Charaktere und Beweggründe darstellen, ohne von der Fähigkeit, durch welche der Mensch erst fertig ist, der *Sprache*, Gebrauch zu machen; sie will dichten, ohne der Dichtkunst sich zuzugesellen. Was gebiert sie nun in dieser spröden Unvermischtheit und „Unabhängigkeit"? Das allerabhängigste, krüppelhaft verstümmeltste Geschöpf: Menschen, die nicht reden können, und nicht etwa, weil ihnen durch ein Unglück die Gabe der Sprache versagt wäre, sondern die aus Eigensinn nicht sprechen wollen; Darsteller, die uns jeden Augenblick aus einer unseligen Verzauberung erlöst dünken, sobald sie es einmal über sich gewännen, dem peinlichen Stammeln der Gebärde durch ein gesund gesprochenes Wort ein Ende zu machen, denen aber die Regeln und Vorschriften der pantomimischen Tanzkunst verbieten, durch einen natürlichen Sprachlaut ihr unbeflecktes Tanzselbständigkeitsgefühl zu entweihen.

So jammervoll abhängig ist aber dieses stumme absolute *Schauspiel*, daß es im glücklichen Falle nur mit dramatischen Stoffen sich abzugeben getraut, die zu der menschlichen Vernunft in gar keine Beziehung zu treten brauchen, — aber selbst in den günstigsten

Fällen dieser Art sich zu dem schmählichen Auskunftsmittel genöthigt sieht, seine eigentliche Absicht dem Zuschauer durch ein erklärendes Programm mitzutheilen!

Und hierbei giebt sich unläugbar noch das edelste Bestreben der Tanzkunst kund; sie will doch wenigstens Etwas sein, sie schwingt sich doch zu der Sehnsucht nach dem höchsten Kunstwerke, dem Drama, auf; sie sucht sich dem widerlich lüsternen Blicke der Frivolität zu entziehen, indem sie nach einem künstlerischen Schleier greift, der ihre schmachvolle Blöße decken soll. Aber in welche unwürdigste Abhängigkeit muß sie gerade bei der Kundgebung dieses Strebens sich werfen! Mit welch' jämmerlicher Entstellung muß sie das eitle Verlangen nach unnatürlicher Selbständigkeit büßen. Sie, ohne deren höchste, eigenthümlichste Mitwirkung das höchste, edelste Kunstwerk nicht zur Erscheinung gelangen kann, muß — aus dem Vereine ihrer Schwestern geschieden — von Prostitution zur Lächerlichkeit, von Lächerlichkeit zur Prostitution sich flüchten! —

O herrliche Tanzkunst! O schmähliche Tanzkunst! —

## 4.

## Tonkunst.

Das Meer trennt und verbindet die Länder: so trennt und verbindet die Tonkunst die zwei äußersten Gegensätze menschlicher Kunst, die Tanz- und Dichtkunst.

Sie ist das Herz des Menschen; das Blut, das von ihm aus seinen Umlauf nimmt, giebt dem nach außen gewandten Fleische seine warme, lebenvolle Farbe, — die nach innen strebenden Nerven des Gehirnes nährt es aber mit wellender Schwungkraft. Ohne die Thätigkeit des Herzens bliebe die Thätigkeit des Gehirnes nur ein mechanisches Kunststück; die Thätigkeit der äußeren Leibesglieder ein ebenso mechanisches, gefühlloses Gebahren. Durch das Herz fühlt

der Verstand sich dem ganzen Leibe verwandt, schwingt der bloße Sinnenmensch sich zur Verstandesthätigkeit empor.

Das Organ des Herzens aber ist der Ton; seine künstlerisch bewußte Sprache, die Tonkunst. Sie ist die volle, wallende Herzensliebe, die das sinnliche Lustempfinden adelt, und den unsinnlichen Gedanken vermenschlicht. Durch die Tonkunst verstehen sich Tanz- und Dichtkunst: in ihr berühren sich mit liebevollem Durchdringen die Gesetze, nach denen beide ihrer Natur gemäß sich kundgeben; in ihr wird das Wollen beider zum Unwillkürlichen, das Maaß der Dichtkunst, wie der Takt der Tanzkunst, zum nothwendigen Rhythmus des Herzensschlages.

Empfängt sie die Bedingungen, unter denen sie sich kundgiebt, von ihren Schwestern, so giebt sie ihnen sie in unendlicher Verschönerung als Bedingung ihrer eigenen Kundgebungen zurück; führt die Tanzkunst ihr eigenes Bewegungsgesetz der Tonkunst zu, so weist diese ihr es als seelenvoll sinnlich verkörperten Rhythmus zum Maaße veredelter, verständlicher Bewegung wieder an; erhält sie von der Dichtkunst die sinnvolle Reihe scharfgeschnittener, durch Bedeutung und Maaß verständnißvoll vereinter Wörter als gedankenreich sinnlichen Körper zur Festigung ihres unendlich flüssigen Tonelementes, so führt sie ihr diese gesetzvolle Reihe mittelbar vorstellender, zu Bildern, noch nicht aber zu unmittelbarem, nothwendig wahrem Ausdrucke verdichteter, gedankenhaft-sehnsüchtiger Sprachlaute, als Gefühlsunmittelbare, unfehlbar rechtfertigende und erlösende Melodie wieder zu.

In tonbeseeltem Rhythmus und Melodie gewinnen Tanzkunst und Dichtkunst ihr eigenes Wesen, sinnlich vergegenständlicht, und unendlich verschönert und befähigt, wieder zurück, erkennen und lieben sich selbst. Rhythmus und Melodie sind aber die Arme der Tonkunst, mit denen diese ihre Schwestern zu liebevollem Verwachsen umschlingt; sie sind die Ufer, durch die sie, das Meer, zwei Kontinente verbindet. Tritt dieses Meer von den Ufern zurück, und

breitet sich die Wüste des Abgrundes zwischen ihm und den Ufern aus, so wird kein segelfrohes Schiff mehr von dem einen zum anderen Kontinente tragen; auf immer bleiben sie getrennt, — bis etwa mechanische Erfindungen, vielleicht Eisenbahnen, die Wüste fahrbar zu machen vermögen: dann setzt man wohl auch mit Dampfschiffen vollends über das Meer; die Athemkraft des allbelebenden Windhauches ersetzt der Qualm der Maschine: weht der Wind naturgemäß nach Osten, was kümmert's? — die Maschine klappert nach Westen, wohin man gerade will; der Tanzmacher holt sich so, über den dampfbezwungenen Meeresrücken der Musik, vom Dichtungskontinente her das Programm zu einer neuen Pantomime, der Bühnenstückverfertiger vom Tanzkontinente so viel Beinschwungstoff, als ihn gerade zum Lockermachen einer verstockten Situation nöthig dünkt. — Sehen wir, was aus der Schwester Tonkunst ward, seit dem Tode des allliebenden Vaters Drama! —

Noch dürfen wir das Bild des Meeres für das Wesen der Tonkunst nicht aufgeben. Sind Rhythmus und Melodie die Ufer, an denen die Tonkunst die beiden Kontinente der ihr urverwandten Künste erfaßt und befruchtend berührt, so ist der Ton selbst ihr flüssiges ureigenes Element, die unermeßliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit aber das Meer der Harmonie. Das Auge erkennt nur die Oberfläche dieses Meeres: nur die Tiefe des Herzens erfaßt seine Tiefe. Aus seinem nächtlichen Grunde herauf dehnt es sich zum sonnighellen Meeresspiegel aus: von dem einen Ufer kreisen auf ihm die weiter und weiter gezogenen Ringe des Rhythmus; aus den schattigen Thälern des anderen Ufers erhebt sich der sehnsuchtsvolle Lufthauch, der diese ruhige Fläche zu den anmuthig steigenden und sinkenden Wellen der Melodie aufregt.

In dieses Meer taucht sich der Mensch, um erfrischt und schön dem Tageslichte sich wiederzugeben; sein Herz fühlt sich wunderbar erweitert, wenn er in diese, aller unerdenkbarsten Möglichkeiten fähige Tiefe hinabblickt, deren Grund sein Auge nie ermessen soll,

deren Unergründlichkeit ihn daher mit Staunen und der Ahnung des Unendlichen erfüllt. Es ist die Tiefe und Unendlichkeit der Natur selbst, die dem forschenden Menschenauge den unermeßlichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnens verhüllt, eben, weil das Auge nur das zur Erscheinung Gekommene, das Entkeimte, Gezeugte und Ersehnte erfassen kann. Diese Natur ist aber wiederum keine andere, als die Natur des menschlichen Herzens selbst, das die Gefühle des Liebens und Sehnens nach ihrem unendlichsten Wesen in sich schließt, das die Liebe und das Sehnen selbst ist, und — wie es in seiner Unersättlichkeit sich selbst nur will — sich selbst auch nur erfaßt und begreift.

Regt dieses Meer aus seiner eigenen Tiefe sich selbst auf, gebiert es den Grund seiner Bewegung aus dem Urgrunde seines eigenen Elementes, so ist auch seine Bewegung eine endlose, nie beruhigte, ewig ungestillt zu sich selbst zurückkehrende, ewig wiederverlangend von Neuem sich erregende. Entbrennt die ungeheure Fülle dieses Sehnens aber an einem außerhalb ihm liegenden Gegenstande; tritt aus der sicheren, festbestimmten Erscheinungswelt dieser maaßgebende Gegenstand zu ihm; zündet der sonnenumstrahlte, schlank und rüstig sich bewegende Mensch durch den Blitz seines glänzenden Auges die Flamme dieses Sehnens, — erregt er mit seinem schwellenden Athem die elastische Masse des Meerkrystalles, — möge die Gluth noch so hoch lodern, möge der Sturm noch so gewaltig die Meeresfläche aufwühlen, — die Flamme leuchtet endlich, nach dem Verdampfen wilder Gluthen, doch als mildglänzendes Licht, — die Meeresfläche, nach dem Verschäumen riesiger Wogen, kräuselt sich endlich doch nur noch zum wonnigen Spiele der Wellen; und der Mensch, froh der süßen Harmonie seines ganzen Wesens, überläßt sich im leichten Nachen dem vertrauten Elemente, steuert sicher nach der Weisung jenes wohlbekannten, mildglänzenden Lichtes. —

Der Hellene, wenn er sein Meer beschiffte, verlor nie das Küstenland aus dem Auge: ihm war es der sichere Strom, der ihn

von Gestade zu Gestade trug, auf dem er zwischen den wohlvertrauten Ufern nach dem melodischen Takte der Ruder dahinfuhr, — hier das Auge dem Tanze der Waldnymphen, dort das Ohr dem Götterhymnus zugewandt, dessen sinnig melodischen Wortreigen die Lüfte aus dem Tempel von der Berghöhe ihm zuführten. Auf der Fläche des Wassers spiegelten sich ihm, von blauem Ätherfaume begränzt, getreu die Küsten des Landes mit Felsen, Thälern, Bäumen, Blumen und Menschen: und dieses reizend wogende, vom frischen Fächeln der Lüfte anmuthig bewegte Spiegelbild dünkte ihn Harmonie. —

Von den Ufern des Lebens schied sich der Christ. — Weiter und unbegränzter suchte er das Meer auf, um endlich auf dem Ozeane zwischen Meer und Himmel gränzenlos allein zu sein. Das Wort, das Wort des Glaubens war sein Kompaß, der ihn unverwandt nur nach dem Himmel wies. Über ihm schwebte dieser Himmel, nach jedem Horizonte hin senkte er sich als Gränze des Meeres herab; nie aber erreichte der Segler diese Gränze: von Jahrhundert zu Jahrhundert schwamm er unerlöst der immer vorschwebenden und nie doch erreichten neuen Heimath zu, bis ihn der Zweifel an die Tugend seines Kompasses erfaßte, bis er auch ihn als letztes menschliches Gaukelwerk grimmig über Bord warf, und nun, aller Bande ledig, steuerlos der unerschöpflichen Willkür der Meereswogen sich übergab. In ungestillter, zorniger Liebeswuth regte er die Tiefen des Meeres gegen den unerreichbaren Himmel auf: die Unersättlichkeit der Gier des Liebens und Sehnens selbst, das gegenstandslos ewig und ewig nur sich selbst lieben und ersehnen muß, — diese tiefste, unerlösbare Hölle des rastlosesten Egoismus, der ohne Ende sich ausdehnt, wünscht und will, und ewig und ewig doch nur sich wünschen und wollen kann, — trieb er gegen die abstrakte blaue Himmelsallgemeinheit an, das gegenstandsbedürftigste allgemeine Verlangen — gegen die absolute Ungegenständlichkeit selbst. Selig, unbedingt selig, im weitesten, ungemessensten Sinne selig sein, und zugleich doch ganz es selbst bleiben zu wollen, war die unersättliche Sehnsucht des christlichen

Gemüthes. So hob sich das Meer aus seinen Tiefen zum Himmel, so sank es vom Himmel immer wieder zu seinen Tiefen zurück; ewig es selbst, und deßhalb ewig unbefriedigt, — wie das maaßlose, allbeherrschende Sehnen des Herzens, das nie sich geben, in einem Gegenstande aufgehen zu dürfen, sondern nur es selbst zu sein sich verdammt.

Doch in der Natur ringt alles Unmäßige nach Maaß; alles Gränzenlose ziehet sich selbst Gränzen; die Elemente verdichten sich endlich zur bestimmten Erscheinung, und auch das schrankenlose Meer christlichen Sehnens fand das neue Küstenland, an dem sich sein Ungestüm brechen konnte. Wo wir am fernen Horizonte die stets erstrebte, nie aber gefundene Einfahrt in den unbegränzten Himmelsraum wähnten, da entdeckte endlich der kühnste aller Seefahrer Land, menschenbewohntes, wirkliches, seliges Land. Durch seine Entdeckung ist der weite Ozean nicht nur ermessen, sondern den Menschen auch zum Binnenmeere gemacht worden, um das sich die Küsten nur zu undenklich weiterem Kreise ausbreiten. Hat Columbus uns aber gelehrt den Ozean zu beschiffen, und so alle Kontinente der Erde zu verbinden; ist durch seine Entdeckung weltgeschichtlich der kurzsichtige nationale Mensch zum allsichtigen, universellen, — zum Menschen überhaupt geworden, so sind durch den Helden, der das weite, uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Gränzen durchschiffte, die neuen, ungeahnten Küsten gewonnen worden, die dieses Meer von dem alten urmenschlichen Kontinente nun nicht mehr trennt, sondern für die neugeborene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft verbindet; und dieser Held ist kein anderer als — Beethoven. —

Als die Tonkunst sich aus dem Reigen der Schwestern loslöste, nahm sie, als unerläßlichste nächste Lebensbedingung, — wie die leichtfertige Schwester Tanzkunst sich von ihr das rhythmische Maaß entnommen hatte, — von der sinnenden Schwester Dichtkunst das Wort mit; aber nicht etwa das menschenschöpferische, geistig dichtende

Wort, sondern nur das körperlich unerläßliche, den verdichteten Ton. Hatte sie der scheidenden Tanzkunst den rhythmischen Takt zum beliebigen Gebrauche überlassen, so erbaute sie sich nun einzig durch das Wort, das Wort des christlichen Glaubens, dieses flüssige, gebeinlos verschwimmende, das ihr ohne Widerstreben und gern bald vollkommen Macht über sich ließ. Je mehr das Wort zum bloßen Stammeln der Demuth, zum bloßen Lallen unbedingter kindlicher Liebe sich verflüchtigte, desto nothwendiger sah die Tonkunst sich veranlaßt, aus dem unerschöpflichen Grunde ihres eigenen flüssigen Wesens sich zu gestalten. Das Ringen nach solcher Gestaltung ist der Aufbau der Harmonie.

Die Harmonie wächst von unten nach oben als schnurgerade Säule aus der Zusammenfügung und Übereinanderschichtung verwandter Tonstoffe. Unaufhörlicher Wechsel solcher immer neu aufsteigenden und neben einander gefügten Säulen macht die einzige Möglichkeit absoluter harmonischer Bewegung nach der Breite zu aus. Das Gefühl nothwendiger Sorge für die Schönheit dieser Bewegung nach der Breite ist dem Wesen der absoluten Harmonie fremd; sie kennt nur die Schönheit des Farbenlichtwechsels ihrer Säulen, nicht aber die Anmuth ihrer zeitlich wahrnehmbaren Anordnung, — denn diese ist das Werk des Rhythmus. Die unerschöpflichste Mannigfaltigkeit jenes Farbenlichtwechsels ist dagegen der ewig ergiebige Quell, aus dem sie mit maaßlosem Selbstgefallen unaufhörlich neu sich darzustellen vermag; der Lebenshauch, der diesen rastlosen, nach Willkür sich wiederum selbstbedingenden, Wechsel bewegt und beseelt, ist das Wesen des Tones selbst, der Athem unergründlicher, allgewaltiger Herzenssehnsucht. Im Reiche der Harmonie ist daher nicht Anfang und Ende, wie die gegenstandslose, sich selbst verzehrende Gemüthsinbrunst, unkundig ihres Quelles, nur sie selbst ist, Verlangen, Sehnen, Stürmen, Schmachten, — Ersterben, d. h. Sterben ohne in einem Gegenstande sich befriedigt zu haben, also Sterben ohne zu sterben, somit immer wieder Zurückkehr zu sich selbst.

So lange das Wort in Macht war, gebot es Anfang und Ende; als es in den bodenlosen Grund der Harmonie versank, als es nur noch „Ächzen und Seufzen der Seele" war — wie auf der brünstigsten Höhe der katholischen Kirchenmusik —, da ward auch das Wort willkürlich auf der Spitze jener harmonischen Säulen, der unrhythmischen Melodie, wie von Woge zu Woge geworfen, und die unermeßliche harmonische Möglichkeit mußte aus sich nun selbst die Gesetze für ihr endliches Erscheinen geben. Dem Wesen der Harmonie entspricht kein anderes künstlerisches Vermögen des Menschen: nicht an den sinnlich bestimmten Bewegungen des Leibes, nicht an der strengen Folge des Denkens vermag es sich zu spiegeln, — nicht wie der Gedanke an der erkannten Nothwendigkeit der sinnlichen Erscheinungswelt, nicht wie die Leibesbewegung an der zeitlich wahrnehmbaren Darstellung ihrer unwillkürlichen, sinnlich wohlbedingten Beschaffenheit, sein Maaß sich vorzustellen: sie ist wie eine dem Menschen wahrnehmbare, nicht aber begreifliche Naturmacht. Aus ihrem eigenen maaßlosen Grunde muß die Harmonie sich, aus äußerer — nicht innerer — Nothwendigkeit zu sicherer, endlicher Erscheinung sich abzuschließen, Gesetze bilden und befolgen. Diese Gesetze der Harmoniefolge, auf das Wesen der Verwandtschaft so gegründet, wie jene harmonischen Säulen, die Akkorde, selbst aus der Verwandtschaft der Tonstoffe sich bildeten, vereinigen sich nun zu einem Maaße, welches dem ungeheuren Spielraum willkürlicher Möglichkeiten eine wohlthätige Schranke setzt. Sie gestatten die mannigfaltigste Wahl aus dem Bereiche harmonischer Familien, dehnen die Möglichkeit wahlverwandtschaftlicher Verbindungen mit den Gliedern fremder Familien bis zum freien Belieben aus, verlangen jedoch vor Allem sichere Befolgung der verwandtschaftlichen Hausgesetze der einmal gewählten Familie und getreues Verharren bei ihr, um eines seligen Endes willen. Dieses Ende, also das Maaß der zeitlichen Ausdehnung des Tonstückes überhaupt, zu geben oder zu bedingen, vermögen die unzähligen Anstandsregeln der Harmonie aber nicht; sie

können, als wissenschaftlich lehr- oder erlernbarer Theil der Tonkunst, die flüssige Tonmasse der Harmonie sondern und zu begränzten Körpern abscheiden, nicht aber das zeitliche Maaß dieser begränzten Massen bestimmen.

War die schrankensetzende Macht der Sprache verschlungen, und konnte die zur Harmonie gewordene Tonkunst unmöglich auch noch ihr zeitlich maaßgebendes Gesetz aus sich finden, so mußte sie sich an den Rest des, von der Tanzkunst ihr übrig gelassenen, rhythmischen Taktes wenden; rhythmische Figuren mußten die Harmonie beleben; ihr Wechsel, ihre Wiederkehr, ihre Trennung und Vereinigung, mußten die flüssige Breite der Harmonie, wie ursprünglich das Wort den Ton, verdichten und zum zeitlich sicheren Abschluß bringen. Eine innere, nach rein menschlicher Darstellung verlangende Nothwendigkeit lag dieser rhythmischen Belebung aber nicht zum Grunde; nicht der fühlende, denkende und wollende Mensch, wie er durch Sprache und Leibesbewegung sich kundgiebt, war ihre treibende Kraft; sondern eine in sich aufgenommene äußere Nothwendigkeit der nach egoistischem Abschluß verlangenden Harmonie. Dieses rhythmische Wechseln und Gestalten, das sich nicht nach innerer Nothwendigkeit bewegte, konnte daher nur nach willkürlichen Gesetzen und Erfindungen belebt werden; und diese Gesetze und Erfindungen sind die des Kontrapunktes.

Der Kontrapunkt, in seinen mannigfaltigen Geburten und Ausgeburten, ist das künstliche Mitsichselbstspielen der Kunst, die Mathematik des Gefühles, der mechanische Rhythmus der egoistischen Harmonie. In seiner Erfindung gefiel sich die abstrakte Tonkunst dermaßen, daß sie sich einzig und allein als absolute, für sich bestehende Kunst ausgab; — als Kunst, die durchaus keinem menschlichen Bedürfnisse, sondern rein sich, ihrem absoluten göttlichen Wesen, ihr Dasein verdanke. Der Willkürliche dünkt sich ganz natürlich auch der absolut Alleinberechtigte. Ihrer eigenen Willkür allein hatte aber allerdings auch die Musik nur ihr selbständiges Gebahren zu danken, denn einem Seelenbedürfnisse zu entsprechen waren jene ton-

mechanischen, kontrapunktischen Kunstwerkstücke durchaus unfähig. In ihrem Stolze war daher die Musik zu ihrem geraden Gegentheile geworden: aus einer Herzensangelegenheit zur Verstandessache, aus dem Ausdrucke unbegränzter christlicher Gemüthssehnsucht zum Rechnenbuche moderner Börsenspekulation.

Der lebendige Athem der ewig schönen, gefühlsadeligen Menschenstimme, wie sie aus der Brust des Volkes unerstorben, immer jung und frisch herausdrang, blies auch dieses kontrapunktische Kartenhaus über den Haufen. Die in unentstellter Anmuth sich treu gebliebene Volksweise, das mit der Dichtung innig verwebte, einige und sicher begränzte Lied, hob sich auf seinen elastischen Schwingen, freudige Erlösung kündend, in die Regionen der schönheitsbedürftigen, wissenschaftlich musikalischen Kunstwelt hinein. Diese verlangte es wieder Menschen darzustellen, Menschen — nicht Pfeifen — singen zu lassen; der Volksweise bemächtigte sie sich hierzu, und konstruirte aus ihr die Opern-Arie. Wie die Tanzkunst sich des Volkstanzes bemächtigte, um nach Bedürfniß an ihm sich zu erfrischen, und ihn nach ihrem maaßgeblichen Modebelieben zur Kunstkombination zu verwenden, — so machte es aber auch die vornehme Operntonkunst mit der Volksweise: nicht den ganzen Menschen hatte sie erfaßt, um ihn in seinem ganzen Maaße nun künstlerisch nach seiner Naturnothwendigkeit gewähren zu lassen, sondern nur den singenden, und in seiner Singweise nicht die Volksdichtung mit ihrer inwohnenden Zeugungskraft, sondern eben bloß die vom Gedicht abstrahirte melodische Weise, der sie nach Belieben nun modisch konventionelle, absichtlich nichtssagensollende Wortphrasen unterlegte; nicht das schlagende Herz der Nachtigall, sondern nur ihren Kehlschlag begriff man, und übte sich ihn nachzuahmen. Wie der Kunsttänzer seine Beine abrichtete, in den mannigfachsten und doch einförmigsten Biegungen, Renkungen und Wirbelungen den natürlichen Volkstanz, den er aus sich nicht weiter entwickeln konnte, zu variiren, — so richtete der Kunstsänger eben nur seine Kehle ab, jene von dem Munde des

Volkes abgelöste Weise, die er nimmer aus ihrem Wesen neu zu erzeugen fähig war, durch unendliche Verzierungen zu umschreiben, durch Schnörkel aller Arten zu verändern; und so nahm eine mechanische Fertigkeit anderer Art nur wieder den Platz ein, den die kontrapunktische Geschicklichkeit geräumt hatte. Die widerliche, unbeschreiblich ekelhafte Entstellung und Verzerrung der Volksweise, wie sie in der modernen Opernarie — denn nur eine verstümmelte Volksweise ist sie in Wahrheit, keineswegs eine besondere Erfindung — sich kundgiebt, wie sie zum Hohn aller Natur, alles menschlichen Gefühles, von aller sprachlich dichterischen Basis abgelöst, als leb- und seelenloser Modetand die Ohren unserer blödsinnigen Operntheaterwelt kitzelt, — brauchen wir hier nicht weiter zu charakterisiren; wir müssen nur mit jammervoller Aufrichtigkeit uns eingestehen, daß unsere moderne Öffentlichkeit in *ihr* eigentlich das ganze Wesen der Musik einzig begreift. —

Aber abgelegen von dieser Öffentlichkeit, und den ihr dienenden Modewaaren-Verfertigern und Händlern, sollte das eigenthümlichste Wesen der Tonkunst aus seiner bodenlosen Tiefe, mit aller unverlorenen Fülle seiner ungemessenen Fähigkeit, sich zur Erlösung am Sonnenlichte der allgemeinsamen, *einen* Kunst der Zukunft aufschwingen, und diesen Aufschwung sollte sie von *dem* Boden aus nehmen, der der Boden aller rein menschlichen Kunst ist: *der plastischen Leibesbewegung*, dargestellt im musikalischen *Rhythmus*.

Hatte die menschliche *Stimme*, im Lallen des christlich stereotypischen, ewig und ewig, bis zur vollsten Gedankenlosigkeit wiederholten Wortes, sich endlich vollständig zum nur noch sinnlich flüssigen Tonwerkzeuge verflüchtigt, vermöge dessen die von der Dichtkunst gänzlich abgezogene Tonkunst allein noch sich darstellte, — so waren neben ihr die, durch die Mechanik vermittelten Tonwerkzeuge, als üppige Begleiter der Tanzkunst, zu immer gesteigerter Ausdrucksfähigkeit ausgebildet worden. Als Trägern der Tanzweise war ihnen

die rhythmische Melodie zum ausschließlichen Eigenthume angewiesen; dadurch, daß sie in ihrem vereinigten Wirken mit Leichtigkeit das Element der christlichen Harmonie in sich aufnahmen, fiel ihnen der Beruf aller weiteren Entwickelung der Tonkunst aus sich zu. Der harmonisirte Tanz ist die Basis des reichsten Kunstwerkes der modernen Symphonie. — Auch der harmonisirte Tanz fiel als wohlschmeckende Beute in die Hände des kontrapunktirenden Mechanismus: dieser löste ihn von seiner gehorsamen Ergebenheit an seine Gebieterin, die leibliche Tanzkunst, und ließ ihn nun nach seinen Regeln Sprünge und Wendungen machen. In das lederne Riemenwerk dieses kontrapunktisch geschulten Tanzes durfte aber nur der warme Athemhauch der natürlichen Volksweise dringen, so dehnte es sich alsbald zu dem elastischen Fleische menschlich schönen Kunstwerkes aus, und dieses Kunstwerk ist in seiner höchsten Vollendung die Symphonie Haydn's, Mozart's und Beethoven's.

In der Symphonie Haydn's bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische: ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste kontrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solch' geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantasiereichen Gesetzen geregelten Tanzes eigenthümlich, kund: so warm durchdringt sie der Hauch wirklichen, menschlich freudigen Lebens. Den, in mäßigerem Zeitmaaße sich bewegenden Mittelsatz der Symphonie sehen wir von Haydn der schwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgesangsweise angewiesen; sie dehnt sich in ihm nach Gesetzen des Melos', wie sie dem Wesen des Gesanges eigenthümlich sind, durch schwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wiederholung aus. Die so sich bedingende Melodie ward das Element der Symphonie des gesangreichen und gesangfrohen Mozart. Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Athem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte. Den

unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichsam in rastloser Sorge, ihr, der nur von Instrumenten vorgetragenen, ersatzweise die Gefühlstiefe und Inbrunst zu geben, wie sie der natürlichen menschlichen Stimme als unerschöpflicher Quell des Ausdruckes im Innersten des Herzens zu Grunde liegt. Während Mozart in seiner Symphonie Alles, was von der Befriedigung dieses seines eigenthümlichsten Dranges ablag, mehr oder weniger, nach herkömmlicher und in ihm selbst stabil werdender Annahme, mit ungemein geschicktem kontrapunktischen Verfahren, gewissermaßen nur abfertigte, erhob er so die Gesangsausdrucksfähigkeit des Instrumentales zu der Höhe, daß dieses nicht allein Heiterkeit, stilles, inniges Behagen, wie bei Haydn, sondern die ganze Tiefe unendlicher Herzenssehnsucht in sich zu fassen vermochte.

Die unermeßliche Fähigkeit der Instrumentalmusik zum Ausdrucke urgewaltigen Drängens und Verlangens erschloß sich Beethoven. Er vermochte es, das eigenthümliche Wesen der christlichen Harmonie, dieses unergründlichen Meeres unbeschränktester Fülle und rastlosester Bewegung, zu losgebundener Freiheit zu entfesseln. Die harmonische Melodie — denn so müssen wir die vom Sprachvers getrennte zum Unterschied von der rhythmischen Tanzmelodie bezeichnen — war, nur von Instrumenten getragen, des unbegränztesten Ausdruckes, wie der schrankenlosesten Behandlung fähig. In langen zusammenhängenden Zügen, wie in größeren, kleineren, ja kleinsten Bruchtheilen, wurde sie in den dichterischen Händen des Meisters zu Lauten, Sylben, Worten und Phrasen einer Sprache, in der das Unerhörteste, Unsäglichste, nie Ausgesprochene, sich kundgeben konnte. Jeder Buchstabe dieser Sprache war unendlich seelenvolles Element, und das Maaß der Fügung dieser Elemente unbegränzt freies Ermessen, wie es nur irgend der nach unermeßlichem Ausdrucke des unergründlichsten Sehnens verlangende Tondichter ausüben mochte. Froh dieses unaussprechlich ausdrucksvollen Sprachvermögens, aber leidend unter der Wucht des künstlerischen Seelen-

verlangens, das in seiner Unendlichkeit nur sich selbst Gegenstand zu sein, nicht außer ihm sich zu befriedigen, vermochte, — suchte der überselige unselige, meerfrohe und meermüde Segler nach einem sicheren Ankerhafen aus dem wonnigen Sturme wilden Ungestümes. War sein Sprachvermögen unendlich, so war aber auch das Sehnen unendlich, das diese Sprache durch seinen ewigen Athem belebte: wie nun das Ende, die Befriedigung dieses Sehnens in derselben Sprache verkünden, die eben nur der Ausdruck dieses Sehnens war? Ist der Ausdruck unermeßlichen Herzenssehnens in dieser urelementarhaften, absoluten Tonsprache angeregt, so ist nur die Unendlichkeit dieses Ausdruckes, wie die des Sehnens selbst, Nothwendigkeit, nicht aber ein endlicher Abschluß als Befriedigung des Sehnens, der nur Willkür sein kann. Mit dem, der rhythmischen Tanzmelodie entlehnten, bestimmten Ausdrucke vermag die Instrumentalmusik eine an sich ruhige, sicher begränzte Stimmung darzustellen und abzuschließen; eben weil er sein Maaß einem ursprünglich außerhalb liegenden Gegenstande, der Leibesbewegung, entnimmt. Giebt ein Tonstück von vornherein nur diesem Ausdrucke sich hin, der mehr oder weniger immer nur als Ausdruck der Heiterkeit zu fassen sein wird, — so liegt, selbst bei reichster, üppigster Entfaltung alles tonlichen Sprachvermögens, jede Art von Befriedigung doch ebenso nothwendig in ihm begründet, als diese Befriedigung rein willkürlich und in Wahrheit deßhalb unbefriedigend sein muß, wenn jener sicher begränzte Ausdruck schließlich zu den Stürmen unendlicher Sehnsucht nur so hinzutritt. Der Übergang aus einer unendlich erregten, sehnsüchtigen Stimmung zu einer freudig befriedigten kann nothwendig nicht anders stattfinden, als durch Aufgehen der Sehnsucht in einem Gegenstande. Dieser Gegenstand kann, dem Charakter unendlichen Sehnens gemäß, aber nur ein endlich, sinnlich und sittlich genau sich darstellender sein. An einem solchen Gegenstande findet jedoch die absolute Musik ihre ganz bestimmten Gränzen; sie kann, ohne die willkürlichsten Annahmen, nun und nimmermehr den sinnlich

und sittlich bestimmten Menschen aus sich allein zur genau wahrnehmbaren, deutlich zu unterscheidenden Darstellung bringen; sie ist, in ihrer unendlichsten Steigerung, doch immer nur *Gefühl*; sie tritt im *Geleite* der sittlichen That, nicht aber als *That selbst* ein; sie kann Gefühle und Stimmungen neben einander stellen, nicht aber nach Nothwendigkeit eine Stimmung aus der andern entwickeln; — ihr fehlt *der moralische Wille*.

Welche unnachahmliche Kunst wandte Beethoven in seiner C-moll-Symphonie nicht auf, um aus dem Ozean unendlichen Sehnens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten? Er vermochte es, den Ausdruck seiner Musik bis *fast* zum moralischen Entschlusse zu steigern, dennoch aber nicht ihn selbst auszusprechen; und nach jedem Ansatze des Willen's fühlen wir uns, ohne sittlichen Anhalt, von der Möglichkeit beängstigt, ebenso gut, als zum Siege, auch zum Rückfall in das Leiden geführt zu werden; — ja dieser Rückfall muß uns fast nothwendiger als der moralisch unmotivirte Triumph dünken, der — nicht als nothwendige Errungenschaft, sondern als willkürliches Gnadengeschenk — uns *sittlich*, wie wir auf das Sehnen des Herzens es verlangen, daher nicht zu erheben und zu befriedigen vermag.

Wer fühlte sich von diesem Siege aber wohl unbefriedigter als Beethoven selbst? Gelüstete es ihn nach einem zweiten dieser Art? Wohl das gedankenlose Heer der Nachahmer, die aus glorioſem Dur-Jubel nach ausgestandenen Moll-Beschwerden sich unaufhörliche Siegesfeste bereiteten, — nicht aber den Meister selbst, der in seinen Werken die *Weltgeschichte der Musik* zu schreiben berufen war.

Mit ehrfurchtsvoller Scheu mied er es, von Neuem sich in das Meer jenes unstillbaren schrankenlosen Sehnens zu stürzen. Zu den heiteren lebensfrohen Menschen richtete er seinen Schritt, die er auf frischer Aue, am Rande des duftenden Waldes unter sonnigem Himmel gelagert, scherzend, kosend und tanzend gewahrte. Dort unter dem Schatten der Bäume, beim Rauschen des Laubes, beim traulichen Rieseln des Baches, schloß er einen beseligenden Bund mit der Natur;

da fühlte er sich Mensch und sein Sehnen tief in dem Busen zurückgedrängt vor der Allmacht süß beglückender Erscheinung. So dankbar war er gegen diese Erscheinung, daß er die einzelnen Theile des Tonwerkes, das er in der so angeregten Stimmung schuf, getreu und in redlicher Demuth mit den Lebensbildern überschrieb, deren Anschauen in ihm es hervorgerufen hatte: Erinnerungen aus dem Landleben nannte er das Ganze.

Aber eben nur „Erinnerungen" waren es auch, — Bilder, nicht unmittelbare sinnliche Wirklichkeit. Nach dieser Wirklichkeit aber drängte es ihn mit der Allgewalt künstlerisch nothwendigen Sehnens. Seinen Tongestalten selbst jene Dichtigkeit, jene unmittelbar erkennbare, sinnlich sichere Festigkeit zu geben, wie er sie an den Erscheinungen der Natur zu so beseligendem Troste wahrgenommen hatte, — das war die liebevolle Seele des freudigen Triebes, der uns die über Alles herrliche A-dur-Symphonie erschuf. Aller Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Übermuthe der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend selbstbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten. Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste That der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung. Melodie und Harmonie schließen sich auf dem markigen Gebeine des Rhythmus wie zu festen, menschlichen Gestalten, die bald mit riesig gelenken Gliedern, bald mit elastisch zarter Geschmeidigkeit, schlank und üppig fast vor unseren Augen den Reigen schließen, zu dem bald lieblich, bald kühn, bald ernst *), bald ausge-

*) Zu dem feierlich daherschreitenden Rhythmus des zweiten Satzes erhebt ein Nebenthema seinen klagend sehnsüchtigen Gesang; an jenem Rhythmus, der unablässig seinen sicheren Schritt durch das ganze Tonstück vernehmen läßt, schmiegt sich diese verlangende Melodie, wie der Epheu um die Eiche, der, ohne diese Umschlingung des mächtigen Stammes, in üppiger Verlorenheit wirr und

lassen, bald sinnig, bald jauchzend, die unsterbliche Weise fort und fort tönt, bis im letzten Wirbel der Luft ein jubelnder Kuß die letzte Umarmung beschließt.

Und doch waren diese seligen Tänzer nur in Tönen vorgestellte, in Tönen nachgeahmte Menschen! Wie ein zweiter Prometheus, der aus Thon Menschen bildete, hatte Beethoven aus Ton sie zu bilden gesucht. Nicht aus Thon oder Ton, sondern aus beiden Massen zugleich sollte aber der Mensch, das Ebenbild des Lebenspenders Zeus erschaffen sein. Waren des Prometheus Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethoven's es nur dem Ohre. Nur, wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden.

Aber wo fand Beethoven die Menschen, denen er über das Element seiner Musik die Hand hätte anbieten mögen? Die Menschen, deren Herzen so weit, daß er in sie den allmächtigen Strom seiner harmonischen Töne sich hätte ergießen lassen können? Deren Gestalten so markig schön, daß seine melodischen Rhythmen sie hätten tragen, nicht zertreten müssen? — Ach, von nirgends her kam ihm ein brüderlicher Prometheus zu Hilfe, der diese Menschen ihm gezeigt hätte! Er selbst mußte sich aufmachen, das Land der Menschen der Zukunft erst zu entdecken.

Vom Ufer des Tanzes stürzte er sich abermals in jenes endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet hatte, in das Meer unersättlichen Herzenssehnens. Aber auf einem stark gebauten, riesenhaft fest gefügten Schiffe machte er sich auf die stürmische Fahrt; mit sicherer Faust drückte er auf das mächtige Steuerruder: er kannte das Ziel der Fahrt, und war entschlossen, es zu erreichen. Nicht eingebildete

---

kraus am Boden sich hinwinden würde, nun aber, als reicher Schmuck der rauhen Eichenrinde, an der kernigen Gestalt des Baumes selbst sichere unverflossene Gestalt gewinnt. Wie gedankenlos ist diese tief bedeutsame Erfindung Beethoven's von unseren ewig „nebenthematisirenden" modernen Instrumentalkomponisten ausgebeutet worden!

Triumphe wollte er sich bereiten, nicht nach kühn überstandenen Beschwerden zum müßigen Hafen der Heimath wieder zurücklaufen: sondern die Gränzen des Ozeans wollte er ermessen, das Land finden, das jenseits der Wasserwüsten liegen mußte.

So drang der Meister durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache, — nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeischlüpfte, sondern indem er sie vollständig, bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefster Herzensfülle aussprach, — bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt; wo er im weit vorgestreckten Strande des neuen Kontinentes die immer wachsende Höhe festen Grundes berührt; wo er sich zu entscheiden hat, ob er in den bodenlosen Ozean umkehren, oder an dem neuen Gestade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meister aber zu so weiter Fahrt getrieben; er mußte und wollte in der neuen Welt landen, denn nach *ihr* nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das *Wort*. Dieses Wort war aber nicht jenes willkürliche, bedeutungslose, wie es im Munde des Modesängers eben nur als Knorpel des Stimmtones hin- und hergekäut wird; sondern das nothwendige, allmächtige, allvereinende, in das der ganze Strom der vollsten Herzensempfindung sich zu ergießen vermag; der sichere Hafen für den unstet Schweifenden; das Licht, das der Nacht unendlichen Sehnens leuchtet: das Wort, das der erlöste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte. Dieses Wort war: — „*Freude!*" Und mit diesem Worte ruft er den Menschen zu: „*Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!*" — Und *dieses Wort* wird die Sprache des *Kunstwerkes der Zukunft* sein. —

Die *letzte Symphonie* Beethoven's ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur *allgemeinsamen Kunst*. Sie ist das *menschliche* Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein *Fortschritt* möglich, denn auf sie unmittelbar kann

nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeinsame Drama, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.

So hat die Musik aus sich vollbracht, was keine der anderen geschiedenen Künste vermochte. Jede dieser Künste half sich in ihrer öden Selbständigkeit nur durch Nehmen und egoistisches Entlehnen; und keine vermochte es daher, sie selbst zu sein, und aus sich das vereinigende Band für Alle zu weben. Die Tonkunst, indem sie ganz sie selbst war, und aus ihrem ureigensten Elemente sich bewegte, gelangte zu der Kraft des großartigsten, liebevollsten Selbstopfers, sich selbst zu beherrschen, ja zu verläugnen, um den Schwestern die erlösende Hand zu reichen. Sie hat als das Herz sich bewährt, das Kopf und Glieder verbindet; und nicht ohne Bedeutung ist es, daß gerade die Tonkunst in der modernen Gegenwart eine so ungemeine Ausdehnung durch alle Zweige der Öffentlichkeit gewonnen hat.

Um über den widerspruchsvollsten Geist dieser Öffentlichkeit sich klar zu werden, haben wir zunächst aber zu beherzigen, daß keineswegs ein gemeinsames Zusammenwirken der Künstlerschaft mit der Öffentlichkeit, ja nicht einmal ein gemeinsames Zusammenwirken der Tonkünstler selbst jenen großartigen Prozeß, wie wir ihn soeben vorgehen sahen, vollführt hat, sondern lediglich ein überreiches künstlerisches Individuum, das einsam den Geist der, in der Öffentlichkeit nicht vorhandenen Gemeinsamkeit in sich aufnahm, ja aus der Fülle seines Wesens, vereint mit der Fülle musikalischer Möglichkeit, diese Gemeinsamkeit, als eine künstlerisch von ihm ersehnte, sogar erst in sich produzirte. Wir sehen, daß dieser wundervolle Schöpfungsprozeß, wie er die Symphonieen Beethoven's als immer gestaltender Lebensakt durchdringt, von dem Meister nicht nur in abgeschiedenster Einsamkeit vollbracht wurde, sondern von der künstlerischen Genossenschaft gar nicht einmal begriffen, vielmehr auf das Schmählichste misverstan-

den worden ist. Die Formen, in denen der Meister sein künstlerisches, weltgeschichtliches Ringen kundgab, blieben für die komponirende Mit- und Nachwelt eben nur Formen, gingen durch die Manier in die Mode über, und trotz dem kein Instrumentalkomponist selbst in diesen Formen nur noch die mindeste Erfindung kundzugeben vermochte, verlor doch keiner den Muth, fort und fort Symphonieen und ähnliche Stücke zu schreiben, ohne im Mindesten auf den Gedanken zu gerathen, daß die letzte Symphonie bereits geschrieben sei*). So haben wir denn auch erleben müssen, daß die große Weltentdeckungsfahrt Beethoven's, — diese einmalige, durchaus unwiederholbare Thatsache, wie wir sie in seiner Freudensymphonie als letztes, kühnstes Wagniß seines Genius vollbracht erkennen, — in blödester Unbefangenheit nachträglich wieder angetreten und ohne Beschwerden glücklich überstanden worden ist. Ein neues Genre, eine „Symphonie mit Chören", — weiter sah man darin nichts! Warum soll Der oder Jener nicht auch eine Symphonie mit Chören schreiben können? Warum soll nicht „Gott der Herr" zum Schluß aus voller Kehle gelobt werden, nachdem er geholfen hat, drei vorangehende Instru-

*) Wer eigens die Geschichte der Instrumentalmusik seit Beethoven zu schreiben sich vorgenommen hat, wird ohne Zweifel von einzelnen Erscheinungen in dieser Periode zu berichten haben, die eine besondere und fesselnde Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen ganz gewiß im Stande sind. Wer die Geschichte der Künste von einem so weitsichtigen Standpunkte aus betrachtet, als es hier nothwendig ist, hat einzig an die entscheidenden Hauptmomente in ihr sich zu halten; er muß unbeachtet lassen, was von diesen Momenten abliegt oder von ihnen sich nur ableitet. Je unverkennbarer aber in solchen einzelnen Erscheinungen große Fähigkeit sich kundgiebt, desto schlagender beweisen, bei der Unfruchtbarkeit ihres ganzen Kunsttreibens überhaupt, gerade sie, daß in ihrer besonderen Kunstart, wohl in Bezug auf technisches Verfahren, nicht aber auf den lebendigen Geist etwas zu entdecken übrig geblieben ist, wenn einmal das in ihr ausgesprochen wurde, was Beethoven in der Musik aussprach. In dem großen allgemeinsamen Kunstwerke der Zukunft wird ewig neu zu erfinden sein, nicht aber in der einzelnen Kunstart, sobald diese — wie die Musik durch Beethoven — bereits zur Allgemeinsamkeit hingeleitet ist, und dennoch in ihrem einsamen Fortbilden verharrt.

mentalsätze so geschickt wie möglich zu Stande zu bringen? — — So hat Columbus Amerika nur für den süßlichen Schacher unserer Zeit entdeckt!

Der Grund dieser widerlichen *Erscheinung* liegt aber tief im Wesen unserer modernen Musik selbst. Die von der Dicht- und Tanzkunst abgelöste Tonkunst ist keine den Menschen unwillkürlich nothwendige Kunst mehr. Sie hat sich selbst nach Gesetzen konstruiren müssen, die, ihrem eigenthümlichen Wesen entnommen, in keiner rein menschlichen Erscheinung ihr verwandtes, verdeutlichendes Maaß finden. Jede der anderen Künste hielt sich an dem Maaße der äußeren menschlichen Gestalt, des äußerlichen menschlichen Lebens, oder der Natur fest, mochte es dieß unbedingt Vorhandene und Gegebene auch noch so willkürlich entstellen. Die Tonkunst, die nur an dem scheuen, aller Einbildungen, aller Täuschungen fähigen Gehöre ihr äußerlich menschliches Maaß fand, mußte sich abstraktere Gesetze bilden, und diese Gesetze zu einem vollständigen wissenschaftlichen Systeme verbinden. Dieß System war die Basis der modernen Musik: auf dieses System wurde gebaut, auf ihm Thurm auf Thurm gestellt, und je kühner der Bau, desto unerläßlicher die feste Grundlage, — diese Grundlage, die an sich aber keinesweges die Natur war. Dem Plastiker, dem Maler, dem Dichter wird in seinem künstlerischen Gesetze die *Natur* erklärt; ohne inniges Verständniß der Natur vermag er nichts Schönes zu schaffen. Dem Musiker werden die Gesetze der Harmonie, des Kontrapunktes erklärt; sein Erlerntes, ohne welches er kein musikalisches Gebäude aufführen kann, ist ein abstraktes, wissenschaftliches System; durch erlangte Geschicklichkeit in seiner Anwendung wird er Zunftgenosse, und von diesem zunftgenössischen Standpunkte aus sieht er nun in die Welt der Dinge hinein, die *ihm* nothwendig eine andere erscheinen muß, als dem unzunftgenössischen Weltkinde, — dem *Laien*. Der uneingeweihte Laie steht nun verdutzt vor dem künstlichen Werke der Kunstmusik, und vermag sehr richtig nichts anderes von ihm zu erfassen, als

das allgemein Herzanregende; dieß tritt ihm aus dem Wunderbaue aber nur in der unbedingt ohrgefälligen Melodie entgegen: alles Übrige läßt ihn kalt oder beunruhigt ihn auf konfuse Weise, weil er es sehr einfach nicht versteht und nicht verstehen kann. Unser modernes Konzertpublikum, welches der Kunstsymphonie gegenüber sich warm und befriedigt anstellt, lügt und heuchelt, und die Probe dieser Lüge und Heuchelei können wir jeden Augenblick erhalten, sobald — wie es denn auch in den berühmtesten Konzertinstituten geschieht — nach einer solchen Symphonie irgend ein modern melodiöses Operntonstück vorgetragen wird, wo wir dann den eigentlichen musikalischen Puls des Auditoriums in ungeheuchelter Freude sogleich schlagen hören.

Ein durch sie bedingter Zusammenhang unserer Kunstmusik mit der Öffentlichkeit ist durchaus zu läugnen: wo er sich kundgeben will, ist er affektirt und unwahr, oder bei einem gewissen Volkspublikum, welches, ohne Affektation von dem Drastischen einer Beethoven'schen Symphonie zuweilen ergriffen zu werden vermag, mindestens unklar, und der Eindruck dieser Tonwerke sicher ein unvollständiger, lückenhafter. Wo dieser Zusammenhang aber nicht vorhanden ist, kann der zünftige Zusammenhang der Kunstgenossenschaft nur ein äußerlicher sein; das Wachsen und Gestalten der Kunst aus innen heraus kann nicht aus der Gemeinschaft sich bedingen, die eben nur eine künstlich systematische ist, — sondern nur in dem Einzelnen, aus der Individualität des besonderen Wesens, vermag sich ein natürlicher Gestaltungs- und Entwickelungstrieb, nach inneren unwillkürlichen Gesetzen zu bethätigen. Nur an der Eigenthümlichkeit und Fülle einer individuellen Künstlernatur kann derjenige künstlerische Schöpfertrieb sich nähren, der nirgends in der äußeren Natur selbst sich Nahrung zu verschaffen vermag; denn nur diese Individualität vermag in ihrer Besonderheit, in ihrem persönlichen Anschauen, in ihrem eigenthümlichen Verlangen, Sehnen und Wollen, dieser Kunstmasse den Gestaltung gebenden Stoff zuzuführen, den sie in der äußeren Natur nicht findet: erst an der Individualität dieses einen, besonderen Menschen wird die Musik

zur rein menschlichen Kunst; sie verzehrt diese Individualität, um aus der Zerflossenheit ihres Elementes selbst zur Verdichtung, zur Individualität zu gelangen.

So sehen wir denn in der Musik, wie in den anderen Künsten, aber aus ganz anderen Gründen, Manieren oder sogenannte Schulen meist nur aus der Individualität eines besonderen Künstlers hervorgehen. Diese Schulen waren die Zunftgenossenschaften, die sich um einen großen Meister, in welchem sich das Wesen der Musik individualisirt hatte, nachahmend, ja nachbetend, sammelten. So lange nun die Musik ihre kunstweltgeschichtliche Aufgabe noch nicht gelöst hatte vermochten die weit ausgedehnten Äste dieser Schulen, unter dieser oder jener verwandtschaftlichen Befruchtung zu neuen Stämmen zu verwachsen; sobald aber diese Aufgabe von der größten aller musikalischen Individualitäten vollständig gelöst war, sobald die Tonkunst aus ihrer tiefsten Fülle durch die Kraft jener Individualität auch die weiteste Form zerschlagen hatte, in der sie eine egoistisch selbständige Kunst zu sein vermochte, — sobald, mit einem Worte, Beethoven seine letzte Symphonie geschrieben hatte, — konnte alle musikalische Zunftgenossenschaft flicken und stopfen, wie sie wollte, um einen absoluten Musikmenschen zu Stande zu bringen: eben nur ein geflickter und gestopfter scheckiger Phantasiemensch, kein nervig stämmiger Naturmensch konnte aus ihrer Werkstatt mehr hervorgehen. Auf Haydn und Mozart konnte und mußte ein Beethoven kommen; der Genius der Musik verlangte ihn mit Nothwendigkeit, und ohne auf sich warten zu lassen, war er da; wer will nun auf Beethoven das sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war? Das größte Genie würde hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius der absoluten Musik seiner nicht mehr bedarf.

Ihr gebt Euch vergebene Mühe, zur Beschwichtigung Eures läppisch-egoistischen Produktionssehnens, die vernichtende musikweltgeschichtliche Bedeutung der letzten Beethoven'schen Symphonie läugnen zu wollen; Euch rettet selbst Eure Dummheit nicht, durch die Ihr

es ermöglicht, dieses Werk nicht einmal zu verstehen! Macht was Ihr wollt; seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet euch mit Sebastian Bach; schreibt Symphonieen mit oder ohne Gesang, schreibt Messen, Oratorien, — diese geschlechtslosen Opernembryonen! — macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text —: Ihr bringt nichts zu Stande, was wahres Leben in sich habe. Denn seht, — Euch fehlt der Glaube! Der große Glaube an die Nothwendigkeit dessen, was Ihr thut! Ihr habt nur den Glauben der Albernheit, den Aberglauben an die Möglichkeit der Nothwendigkeit Eurer egoistischen Willkür! —

Beim Überblicke der geschäftigen Einöde unserer musikalischen Kunstwelt; beim Gewahren der unbedingtesten Zeugungsunfähigkeit dieser gleichwohl ewig sich beliebäugelnden Kunstmasse; beim Anblicke dieses gestaltlosen Breies, dessen Bodensatz verstockte, pedantische Unverschämtheit ist, und aus dem, bei allem tiefsinnenden, urmusikalischen Meisterdünkel, endlich doch nur gefühlslüderliche, italienische Opernarien oder freche französische Kankantanzweisen an das volle Tageslicht der modernen Öffentlichkeit als künstlich destillirte Dünste zu steigen vermögen; — kurz, bei Erwägung dieses vollkommenen schöpferischen Unvermögens, sehen wir uns ohne Schreck nach dem großen vernichtenden Schicksalsschlage um, der diesem ganzen, unmäßig ausgebreiteten Musikkrame ein Ende mache, um Raum zu schaffen dem Kunstwerke der Zukunft, in welchem die wahre Musik wahrlich keine geringe Rolle zu übernehmen haben wird, dem aber auf diesem Boden Luft und Athem schlechterdings versagt sind*).

*) So weit ich mich auch, im Verhältniß zu den anderen Kunstarten, über das Wesen der Musik hier verbreitet habe (was übrigens lediglich sowohl in der besonderen Eigenthümlichkeit, als in dem, aus dieser Eigenthümlichkeit genährten, besonderen und wirklich ergebnißreichen Entwickelungsgange der Musik seinen Grund hatte), so bin ich mir dennoch der mannigfachen Lückenhaftigkeit meiner Darstellung wohl bewußt; es bedürfte aber nicht eines Buches, sondern vieler Bücher, um das Unsittliche, Weichliche und Niederträchtige in den Bändern des Zusammenhanges unserer modernen Musik mit der Öffentlichkeit erschöpfend

## 5.

## Dichtkunst.

Gestattete es uns die Mode oder der Gebrauch, die ächte und wahre Schreib- und Sprechart: **tichten** für **dichten**, wieder aufzunehmen, so gewännen wir in den zusammengestellten Namen der drei urmenschlichen Künste, Tanz-, Ton- und Tichtkunst, ein schön bezeichnendes sinnliches Bild von dem Wesen dieser dreieinigen Schwestern, nämlich einen vollkommenen Stabreim, wie er unserer Sprache ursprünglich zu eigen ist. Bezeichnend wäre dieser Stabreim besonders aber auch wegen der Stellung, welche die „Tichtkunst" in ihm einnähme: als letztes Glied des Reimes schlösse sie nämlich diesen erst wirklich zum Reime ab, indem zwei stabverwandte Worte erst durch das Hinzutreten oder Erzeugen des Dritten zum vollkommenen Reime erhoben werden, so daß ohne dieses dritte Glied die beiden ersten nur zufällig vorhanden, mit ihm und durch dasselbe erst als nothwendig dargestellt sind, — wie Mann und Weib erst durch das von ihnen gezeugte Kind als wirklich nothwendig bedingt erscheinen.

Wie in diesem Reime die Wirkung von hinten nach vorn, von dem Schlusse zu dem Anfange zurückgeht, so schreitet sie aber mit nicht minderer Nothwendigkeit ebenfalls umgekehrt vor: die Anfangsglieder erhalten durch das Schlußglied wohl erst ihre Bedeutung als Reim, das Schlußglied ohne die Anfangsglieder ist aber an und für

---

darzulegen; um die unselige, gefühlsüberflüssige Eigenschaft der Tonkunst zu ergründen, die sie zum Gegenstande der Spekulation unserer erziehungssüchtigen „Volksverbesserer" macht, welche den Honig der Musik zwischen den essigsauren Schweiß des mißhandelten Fabrikarbeiters, zur einzig möglichen Linderung seiner Leiden, tröpfeln wollen (etwa so, wie unsere Staats- und Börsenklugen bemüht sind, die geschmeidigen Lappen der Religion zwischen die klaffenden Lücken der polizeilichen Menschen-Fürsorge zu stopfen); um endlich die traurige psychologische Erscheinung zu erklären, daß ein Mensch nicht nur feig und schlecht, sondern auch **dumm** sein kann, ohne durch diese Eigenschaften verhindert zu werden, ein ganz respektabler Musiker zu sein.

sich gar nicht erst denkbar. So vermag die Dichtkunst das wirkliche Kunstwerk — und dieß ist nur das sinnlich unmittelbar dargestellte — gar nicht zu schaffen, ohne die Künste, denen die sinnliche Erscheinung unmittelbar angehört; der Gedanke, dieses bloße Bild der Erscheinung, ist an sich gestaltlos, und erst, wenn er den Weg wieder zurückgeht, auf dem er erzeugt wurde, kann er zur künstlerischen Wahrnehmbarkeit gelangen. In der Dichtkunst kommt die Absicht der Kunst sich überhaupt zum Bewußtsein: die anderen Kunstarten enthalten in sich aber die unbewußte Nothwendigkeit dieser Absicht. Die Dichtkunst ist der Schöpfungsprozeß, durch den das Kunstwerk in das Leben tritt: aus Nichts vermag aber nur der Gott Jehova etwas zu machen, — der Dichter muß das Etwas haben, und dieses Etwas ist der ganze künstlerische Mensch, der in der Tanz- und Tonkunst das zum Seelenverlangen gewordene sinnliche Verlangen kundgiebt, welches durch sich erst die dichterische Absicht erzeugt, in ihr seinen Abschluß, in ihrer Erreichung seine Befriedigung findet.

Überall, wo das Volk dichtete, — und nur von dem Volke oder im Sinne des Volkes kann allein wirklich gedichtet werden, — trat auch die dichterische Absicht nur auf den Schultern der Tanz- und Tonkunst, als Kopf des vollkommen vorhandenen Menschen, in das Leben. Die Lyrik des Orpheus hätte die wilden Thiere sicher nicht zu schweigender, ruhig sich lagernder Andacht vermocht, wenn der Sänger ihnen etwa bloß gedruckte Gedichte zu lesen gegeben hätte: ihren Ohren mußte die tönende Herzensstimme, ihren nur nach Fraß spähenden Augen der anmuthig und kühn sich bewegende menschliche Leib der Art erst imponiren, daß sie unwillkürlich in diesen Menschen nicht mehr nur ein Objekt ihres Magens, nicht nur einen fressenswerthen, sondern auch hörens- und sehenswerthen Gegenstand erkannten, ehe sie fähig wurden, seinen moralischen Sentenzen Aufmerksamkeit zu schenken.

Auch das wirkliche Volksepos war keineswegs eine etwa nur rezitirte Dichtung: die Gesänge des Homeros, wie wir sie jetzt vorliegen

haben, sind aus der kritisch sondernden und zusammenfügenden Redaktion einer Zeit hervorgegangen, in der das wahrhafte Epos bereits nicht mehr lebte. Als Solon Gesetze gab und Peisistratos eine politische Hofhaltung einführte, suchte man bereits nach den Trümmern des untergegangenen Volksepos, und richtete sich das Gesammelte zum Gebrauch der Lektüre her — ungefähr wie in der Hohenstaufenzeit die Bruchstücke der verloren gegangenen Nibelungenlieder. Ehe diese epischen Gesänge zum Gegenstande solcher litterarischen Sorge geworden waren, hatten sie aber in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam als verdichtete, gefestigte, lyrische Gesangstänze, mit vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge. Diese episch-lyrischen Darstellungen bilden das unverkennbare Mittelglied zwischen der eigentlichen ältesten Lyrik und der Tragödie, den normalen Übergangspunkt von jener zu dieser. Die Tragödie war daher das in das öffentliche politische Leben eintretende Volkskunstwerk, und an ihrem Erscheinen können wir sehr deutlich das von einander abweichende Verfahren in der Weise des Kunstschaffens des Volkes und des bloß litterärgeschichtlichen Machens der sogenannten gebildeten Kunstwelt wahrnehmen. Als nämlich das lebendige Epos zum Gegenstande kritisch-litterarischer Vergnügungen des peisistratischen Hofes wurde, war dieses im Volksleben in Wahrheit bereits verblüht, — aber nicht etwa, weil dem Volke der Athem ausgegangen, sondern weil es das Alte bereits zu überbieten, aus unversiegbarer, künstlerischer Fülle das unvollkommenere Kunstwerk schon zu dem vollkommeneren auszudehnen vermochte. Denn während jene Professoren und Litteraturforscher im fürstlichen Schlosse an der Konstruktion eines litterarischen Homeros arbeiteten, mit Behagen an ihrer eigenen Unproduktivität sich dem Staunen über ihre Klugheit hingaben, vermöge deren sie einzig das Verlorengegangene und nicht im Leben mehr Vorhandene zu verstehen vermochten, — brachte Thespis

bereits seinen Karren nach Athen geschleppt, stellte ihn an den Mauern der Hofburg auf, rüstete die Bühne, betrat sie, aus dem Chore des Volkes herausschreitend, und schilderte nicht mehr, wie im Epos, die Thaten der Helden, sondern stellte sie selbst als dieser Held dar.

Bei dem Volke ist Alles Wirklichkeit und That; es handelt, und freut sich dann im Denken seines Handelns. So jagte das heitere Volk von Athen die trübsinnigen Söhne des kunstsinnigen Peisistratos bei einer hitzigen Veranlassung zu Hof und Stadt hinaus, und bedachte dann, wie es bei dieser Gelegenheit ein sich selbst angehörendes, freies Volk geworden sei; so stellte es die Bretter der Bühne auf, schmückte als Tragöde sich mit Gewand und Maske eines Gottes oder Helden, um selbst Gott oder Held zu sein, und die Tragödie war erschaffen, deren Blüthe es mit wonnigem Bewußtsein von seiner Schöpferkraft genoß, deren metaphysischen Grund aufzusuchen es aber der kopfzerbrecherischen Spekulation unserer heutigen Hoftheaterdramaturgen rücksichtslos genug allein überließ.

Die Blüthe der Tragödie dauerte genau so lange, als sie aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde, und dieser Geist eben ein wirklicher Volksgeist, nämlich ein gemeinsamer, war. Als die nationale Volksgenossenschaft sich selbst zersplitterte, als das gemeinsame Band ihrer Religion und ureigenen Sitte von den sophistischen Nadelstichen des egoistisch sich zersetzenden atheniſchen Geistes zerstochen und zerstückt wurde, — da hörte auch das Volkskunstwerk auf: da bemächtigten sich die Professoren und Doktoren der ehrbaren Litteratenzunft des in Trümmer zerfallenden Gebäudes, schleppten Balken und Steine beiseit, um an ihnen zu forschen, zu kombiniren und zu meditiren. Aristophanisch lachend ließ das Volk den gelehrten Insekten den Abgang seines Verzehrten, warf die Kunst auf ein paar tausend Jahre zur Seite, und machte aus innerer Nothwendigkeit Weltgeschichte, während Jene auf alexandrinischen Oberhofbefehl Litteraturgeschichte zusammenstoppelten. —

Das Wesen der Dichtkunst, nach der Auflösung der Tragödie, und nach ihrem Ausscheiden aus der Gemeinsamkeit mit der darstellenden Tanz- und Tonkunst, läßt sich, — trotz der ungeheuren Ansprüche, die sie erhob, — leicht genug zu einer genügenden Übersicht darstellen. Die einsame Dichtkunst — *dichtete* nicht mehr; sie stellte nicht mehr dar, sie *beschrieb* nur; sie vermittelte nur, sie gab nicht mehr unmittelbar; sie stellte wahrhaft Gedichtetes zusammen, aber ohne das lebendige Band des Zusammenhaltes; sie regte an, ohne die Anregung zu befriedigen; sie reizte zum Leben, ohne selbst zum Leben zu gelangen; sie gab den Katalog einer Bildergallerie, aber nicht die Bilder selbst. Das winterliche Geäste der Sprache, ledig des sommerlichen Schmuckes des lebendigen Laubes der Töne, verkrüppelte sich zu den dürren, lautlosen Zeichen der *Schrift*: statt dem Ohre theilte stumm sie sich nun dem *Auge* mit; die Dichterweise ward zur *Schreibart*, — zum *Schreibestyl* der Geistes-hauch des Dichters.

Da saß sie nun, die einsame grämliche Schwester, hinter der qualmenden Lampe im düsteren Zimmer, — ein weiblicher *Faust*, der über Staub und Mottenfraß hinweg aus dem unbefriedigenden Weben und Kreuzen der Gedanken, aus der ewigen Marter der Vorstellung und Einbildung, in das wirkliche Leben hinaus sich sehnte, um mit Fleisch und Bein, niet- und nagelfest, unter wirklichen Menschen als wirklicher Mensch zu gehen und zu stehen. Ach! ihr Fleisch und Bein hatte die arme Schwester in übergedankenvoller Gedankenlosigkeit von sich fahren lassen: was ihr nun fehlte, der körperlosen Seele, konnte sie jetzt immer nur *beschreiben*, wie sie es von ihrem trüben Zimmer aus, durch das Fenster des Denkens, in der lieben weiten Sinnenwelt leben und sich bewegen sah; von dem Geliebten ihrer Jugend konnte sie ewig nur schildern: „so sah er aus, so gebahrten seine Glieder, so blitzte sein Auge, so tönte seiner Stimme Klang!“ Aber all' dieß Schildern und Beschreiben, so wohlgefällig sie es auch selbst zur Kunst erheben wollte, so erfindungsreich

sie sich auch bemühte, es in Sprach- und Schriftformen zu ersetzendem künstlerischem Troste sich zu gestalten, — es war doch immer nur ein eitel überflüssiges Bemühen, die Stillung eines Bedürfnisses, das nur aus einem willkürlich zugezogenen, organischen Fehler entsprang; es war nichts Anderes als der nothdürftig reiche Vorrath an, im Grunde widerlichen, Sprachzeichen eines Stummen.

Der wirkliche gesunde Mensch, wie er in seiner vollen leiblichen Gestalt vor uns steht, beschreibt nicht, was er will und wen er liebt, sondern er *will* und *liebt*, und theilt uns durch seine künstlerischen Organe die Freude an seinem Wollen und Lieben mit: dieß thut er im dargestellten Drama nach höchster Fülle bestimmt und unmittelbar. Dem Drange nach ersetzender Schilderung, nach künstlich vergegenständlichender Beschreibung der, von der Erscheinung losgelösten, Dichtkunst, und dem unsäglich umständlichen Verfahren, mit dem sie hier zu Werke gehen muß, haben wir einzig diese millionenfache Masse dicker Bücher zu verdanken, durch die sie im Grunde nur den Jammer ihrer Unbeholfenheit hat mittheilen wollen. Dieser ganze undurchdringliche Wust der aufgespeicherten Litteratur ist in Wahrheit nichts Anderes, als das — trotz Millionen Phrasen — ewig nicht zu Wort kommende, Jahrhunderte lang — in Versen und in Prosa — sich abmühende Stammeln des nach seinem Aufgehen in der natürlichen Unmittelbarkeit verlangenden, sprachunfähigen Gedankens.

Dieser Gedanke, die höchste und bedingteste Thätigkeit des künstlerischen Menschen, hatte von dem warmen, schönen Leibe, dessen Sehnen ihn gezeugt und genährt, sich losgetrennt wie von einem hemmenden, fesselnden Bande, das an seiner unbegränzten Freiheit ihn hindere: — so glaubte das christliche Sehnen vom sinnlichen Menschen sich losreißen zu müssen, um im schrankenlosen Himmelsäther zu freiester Willkür sich auszudehnen. Wie unablösbar jener Gedanke und dieses Sehnen aber von dem Wesen der menschlichen Natur sei, das sollte ihnen in dieser Trennung gerade erst kund

werden: so hoch und luftig sie aufschweben mochten, immer nur konnten sie es in der Gestalt des leiblichen Menschen. Den Körper, wie er an die Gesetze der Schwere gebunden ist, vermochten sie allerdings nicht mit sich zu nehmen; wohl aber eine von ihm abstrahirte, dunstig flüssige Masse, die unwillkürlich Form und Gebahren des menschlichen Leibes wieder annahm. So schwebte der dichterische Gedanke als menschlich gestaltete Wolke in der Luft, die ihren Schatten ausbreitete über das wirkliche, leibliche Erdenleben, zu dem sie ewig nur herabblickte und in dem sie sich aufzulösen verlangen mußte, wie aus ihm ja allein sie ihre dunstigen Nebellebenssäfte sog. Die wirkliche Wolke löst sich auf, indem sie die Bedingungen ihres Daseins der Erde wieder zurückgiebt: als befruchtender Regen senkt sie sich auf die Gefilde herab, dringt tief in das durstige Erdreich hinein, tränkt die schmachtenden Keime der Pflanze, die dann in üppiger Fülle sich dem Sonnenlichte erschließt, — dem Lichte, das die schattende Wolke zuvor der Flur entzogen hatte. So soll der dichterische Gedanke das Leben wieder befruchten, nicht als eitle, wesenlose Wolke zwischen das Leben und das Licht sich mehr lagern.

Was auf jener Höhe die Dichtkunst gewahrte, war eben nur das Leben: je höher sie sich hob, desto übersichtlicher vermochte sie es zu erspähen; in je größerem Zusammenhange sie es so aber zu erfassen im Stande war, desto lebhafter steigerte in ihr sich das Verlangen, diesen Zusammenhang zu erfassen, gründlich zu erforschen. So ward die Dichtkunst *Wissenschaft*, *Philosophie*. Dem Drange, die Natur und die Menschen ihrem Wesen nach zu erkennen, verdanken wir die unendlich reiche Litteratur, deren Kern jenes gedankenhafte Dichten ist, wie es sich uns in der Menschen- und Naturkunde und in der Philosophie kundgiebt. Je lebhafter in diesen Wissenschaften das Verlangen nach Darstellung des Erkannten sich ausspricht, desto mehr nähern sie sich wieder dem künstlerischen Dichten, und der erreichbarsten Vollendung in der Versinnlichung des

allgemeinen Gegenstandes gehören die herrlichen Werke aus diesem Kreise der Litteratur an. Nichts Anderes vermag aber endlich die tiefste und allgemeinste Wissenschaft zu wissen, als das Leben selbst, und der Inhalt des Lebens ist kein anderer als der Mensch und die Natur: vollkommenste Versicherung ihrer selbst erhält daher die Wissenschaft nur wieder im Kunstwerk, in dem Werke, das den Menschen und die Natur — so weit diese im Menschen sich zum Bewußtsein gelangt — unmittelbar darstellt. Die Erfüllung der Wissenschaft ist somit ihre Erlösung in die Dichtkunst, aber in diejenige Dichtkunst, die in schwesterlicher Gemeinschaft mit den übrigen Künsten zum vollendeten Kunstwerke sich anläßt, — und dieses Kunstwerk ist kein anderes als das Drama. —

Das Drama ist nur als vollster Ausdruck eines gemeinschaftlichen künstlerischen Mittheilungsverlangens denkbar; dieses Verlangen will sich aber wiederum nur an eine gemeinschaftliche Theilnahme kundgeben. Wo sowohl diese als jenes fehlt, ist das Drama kein nothwendiges, sondern ein willkürliches Kunstprodukt. Ohne daß jene Bedingungen im Leben vorhanden waren, hat nun der Dichter für sich allein, im Drange nach unmittelbarer Darstellung des von ihm erkannten Lebens, das Drama zu schaffen versucht: sein Schaffen mußte daher allen Mängeln willkürlichen Verfahrens unterliegen. Genau nur in dem Grade, als sein Drang aus einem gemeinschaftlichen hervorging, und an eine gemeinschaftliche Theilnahme sich aussprechen konnte, finden wir seit der Wiederbelebung des Drama's die nothwendigen Bedingungen desselben erfüllt, und das Verlangen, ihnen zu entsprechen, mit Erfolg belohnt.

Ein gemeinschaftlicher Drang zum dramatischen Kunstwerke kann nur in Denjenigen vorhanden sein, welche gemeinschaftlich das Kunstwerk wirklich darstellen: diese sind, nach unseren Begriffen, die Schauspielergenossenschaften. Solche Genossenschaften sehen wir am Schlusse des Mittelalters unmittelbar aus dem Volke hervorgehen: Diejenigen, die später sich ihrer bemeisterten, und vom Standpunkte

der absoluten Dichtkunst aus, ihnen das Gesetz machten, erwarben sich das Verdienst, in Grund und Boden das verdorben zu haben, was Derjenige, der unmittelbar aus solch' einer Genossenschaft hervorging, mit ihr und für sie dichtete, zum Staunen aller Zeiten erschaffen hatte. Aus der innigsten, wahrhaftesten Natur des Volkes heraus dichtete Shakespeare für seine Schauspielgenossen das Drama, das uns um so staunenswürdiger erscheint, als wir durch die Macht der nackten Rede allein und ohne alle Hülfe verwandter Kunstarten es erstehen sehen: nur eine Hülfe ward ihm zu Theil, die Phantasie seines Publikums, das mit lebhafter Theilnahme sich der Begeisterung der Genossen des Dichters zuwandte. Ein unerhörtes Genie, und eine nie wieder erschienene Gunst glücklicher Umstände, ersetzten gemeinschaftlich, was ihnen gemeinschaftlich abging. Das ihnen gemeinsame Schöpferische war aber — das Bedürfniß, und wo dieses in wahrhafter, naturnothwendiger Kraft sich äußert, da vermag der Mensch auch das Unmögliche, um es zu befriedigen: aus der Armuth wird Fülle, aus dem Mangel Überfluß; die ungeschlachte Gestalt des schlichten Volkskomödianten spricht in Heldengebärden, der rauhe Klang der Alltagssprache wird tönende Seelenmusik, das rohe, mit Teppichen umhangene Brettergerüst wird zur Weltbühne mit all' ihren reichen Scenen. Nehmen wir dieß Kunstwerk aus der Fülle glücklicher Bedingungen hinweg, stellen wir es außerhalb des Bereiches zeugender Kraft, wie sie aus dem Bedürfnisse dieser einen, gerade so gegebenen Zeitperiode hervorging, so sehen wir aber zu unserer Trauer, daß die Armuth doch nur Armuth, der Mangel doch nur Mangel war; daß Shakespeare wohl der gewaltigste Dichter aller Zeiten, sein Kunstwerk aber noch nicht das Werk für alle Zeiten war; daß, nicht sein Genius, wohl aber der unvollendete, nur wollende, noch nicht aber könnende künstlerische Geist seiner Zeit, ihn doch nur zum Thespis der Tragödie der Zukunft machte. Wie der Karren des Thespis, in dem geringen Zeitumfange der atheniſchen Kunstblüthe, sich zu der Bühne des Aischylos und Sophokles verhält, so verhält

sich die Bühne Shakespeare's, in dem ungemessenen Zeitraume der allgemeinsamen menschlichen Kunstblüthe, zu dem Theater der Zukunft. Die That des alleinigen Shakespeare, die ihn zu einem allgemeinen Menschen, zum Gott machte, ist doch nur die That des einsamen Beethoven, die ihn die Sprache der künstlerischen Menschen der Zukunft finden ließ: erst wo diese beiden Prometheus' — Shakespeare und Beethoven — sich die Hand reichen; wo die marmornen Schöpfungen des Phidias in Fleisch und Blut sich bewegen werden; wo die nachgebildete Natur, aus dem engen Rahmen an der Zimmerwand des Egoisten, in dem weiten, von warmem Leben durchwehten, Rahmen der Bühne der Zukunft üppig sich ausdehnen wird, — erst da wird, in der Gemeinschaft aller seiner Kunstgenossen, auch der Dichter seine Erlösung finden. —

Auf dem weiten Wege von der Bühne Shakespeare's zu dem Kunstwerke der Zukunft sollte der Dichter seiner einsamen Unseligkeit erst noch recht inne werden. Aus der Genossenschaft der Darsteller war der dramatische Dichter naturgemäß hervorgegangen; in thörigem Hochmuthe wollte er sich nun über die Genossen erheben, und ohne ihre Liebe, ohne ihren Drang, ganz für sich hinter dem Gelehrtenpulte das Drama Denen diktiren, aus deren freiem Darstellungstriebe es doch einzig nur unwillkürlich erwachsen, und deren gemeinsamem Wollen er nur die bindende, einigende Absicht zuweisen konnte. So verstummten dem Dichter, der den künstlerischen Lebensdrang beherrschen, nicht mehr nur aussprechen wollte, die zu dienenden Sklaven erniedrigten Organe der dramatischen Kunst. Wie der Virtuos die Tasten des Klavieres auf- und niederdrückt, so wollte der Dichter nun das künstlich aneinandergefügte Schauspielerpersonal wie ein hölzernes Instrument spielen, aus dem man gerade nur seine spezielle Kunstfertigkeit hören, auf dem man nur ihn, den spielenden Virtuosen, wahrnehmen sollte. Dem ehrgierigen Egoisten erwiderten die Tasten des Instrumentes auf ihre Weise: je bravourwüthiger er darauf loshämmerte, desto mehr stockten und klapperten sie.

Goethe zählte einst nur vier Wochen reinen Glückes aus seinem überreichen Leben zusammen: die unseligsten Jahre seines Lebens erwähnt er nicht besonders; wir kennen sie aber: — es waren die, in denen er jenes stockende und verstimmte Instrument sich zu seinem Gebrauche herrichten wollte. Ihn, den Gewaltigen, verlangte es, aus der lautlosen Einöde kunstlitterarischen Schaffens sich in das lebendige, klangvolle Kunstwerk zu erlösen. Wessen Auge war sicherer und umfassender im Erkennen des Lebens, als das seinige? Was er ersehen, geschildert und beschrieben, das wollte er nun auf jenem Instrumente zu Gehör bringen. O Himmel! Wie entstellt, wie unkennbar klangen ihm seine in dichterische Musik gebrachten, Anschauungen entgegen! Was hat er mit dem Stimmhammer pochen müssen, was die Saiten ziehen und dehnen, bis wimmernd sie endlich sprangen! — Er mußte ersehen, daß in der Welt Alles möglich ist, nur nicht, daß der abstrakte Geist die Menschen regiere: wo dieser Geist nicht aus dem ganzen gesunden Menschen herauskeimt und seine Blüthe entfaltet, da läßt er sich nicht von oben herein eingießen. Der egoistische Dichter kann durch seine Absicht mechanische Puppen sich bewegen lassen, nicht aber aus Maschinen wirkliche Menschen zum Leben bringen. Von der Bühne, wo Goethe Menschen machen wollte, verjagte ihn endlich ein Pudel: — zum warnenden Beispiele für alles unnatürliche Regieren von Oben!

Wo ein Goethe gescheitert war, mußte es guter Ton werden, von vorne herein sich als gescheitert anzusehen: die Dichter dichteten noch Schauspiele, aber nicht für die ungehobelte Bühne, sondern für das glatte Papier. Nur was so in zweiter oder dritter Qualität noch hier oder da, der Lokalität angemessen, herumdichtete, gab sich mit den Schauspielern ab; nicht aber der vornehme, sich selbst dichtende Dichter, der von allen Lebensfarben nur noch die abstrakte preußische Landesfarbe, Schwarz auf Weiß, anständig fand. So erschien denn das Unerhörte: für die stumme Lektüre geschriebene Dramen!

Behalf sich Shakespeare im Drange nach unmittelbarem Leben mit dem rohen Gerüste seiner Volksbühne, so genügte der egoistischen Resignation des modernen Dramatikers die Buchhändlertafel, auf der er sich lebendig todt zum Markte auslegte. Hatte das sinnlich erscheinende Drama sich an das Herz des Volkes geworfen, so legte das „im Verlag" erschienene Bühnenstück sich der Geneigtheit des Kunstkritikers zu Füßen. Aus einer sklavischen Abhängigkeit in die andere sich fügend, schwang sich so die dramatische Dichtkunst — nach ihrem eitlen Wähnen — zur unbegränzten Freiheit auf; diese lästigen Bedingungen, unter denen allein ein Drama in das Leben treten konnte, durfte sie ja nun ohne alle Umstände über den Haufen werfen; nur was *leben* will, hat der Nothwendigkeit zu gehorchen, — was aber viel *mehr* als leben, nämlich *todt* sein will, das kann mit sich machen, was es Lust hat: das Willkürlichste ist in ihm das Nothwendigste, und je unabhängiger von den Bedingungen der sinnlichen Erscheinung, desto freier durfte die Dichtkunst sich nur noch dem Sichselbstwollen, der absoluten Selbstbewunderung überlassen.

So war durch die Aufnahme des Drama's in die Litteratur nur eine neue Form gewonnen, in der die Dichtkunst jetzt wieder sich selbst dichten konnte, vom Leben nur den zufälligen Stoff entnehmend, den sie willkürlich zur einzig nothwendigen Selbstverherrlichung benutzen durfte. Aller Stoff, alle Form war ihr nur dazu da, einen abstrakten Gedanken, das idealisirte selbstsüchtige liebe Ich des Dichters, dem lesenden Auge auf das Dringendste anzuempfehlen. Wie treulos vergaß sie dabei, daß sie alle, auch die komplizirtesten ihrer Formen, doch nur diesem hochmüthig verachteten sinnlichen Leben erst zu verdanken hatte! Von der Lyrik durch alle Dichtungsformen hindurch bis zu diesem litterarischen Drama, giebt es nicht eine einzige, die nicht der leiblichen Unmittelbarkeit des Volkslebens, als bei weitem *reinere* und *edlere* Form entblüht wäre. Was sind alle die Ergebnisse des scheinbar selbständigen Gestaltens der abstrakten Dichtkunst in Bezug auf Sprache, Vers und Ausdruck, gegen die immer frisch ge-

zeugte Schönheit, Mannigfaltigkeit und Vollendung der Volkslyrik, welche die Forschung jetzt in höchstem Reichthume erst wieder unter Schutt und Trümmer hervorzuziehen bemüht ist? Diese Volkslieder sind ohne Tonweise aber gar nicht zu denken: was aber nicht nur gesprochen, sondern auch gesungen wurde, gehörte dem unmittelbar sich kundgebenden Leben an; wer spricht und singt, der drückt zugleich auch durch Gebärde und Bewegung seine Gefühle aus, — wenigstens wer dieß unwillkürlich thut, wie das Volk, — allerdings nicht der geschulte Zögling unserer Gesangsprofessoren. — Wo die so geartete Kunst blüht, da erfindet sie von selbst aber auch immer neue Wendungen des Ausdruckes, neue Formen der Dichtung, und die Athener lehren uns ja, wie im Fortschritte dieser Selbstbildung das höchste Kunstwerk, die Tragödie geboren werden konnte. — Dagegen muß nun die vom Leben abgewandte Dichtkunst ewig unfruchtbar bleiben; all' ihr Gestalten kann immer nur das der Mode, das des willkürlichen Kombinirens — nicht Erfindens — sein; unglücklich in jeder Berührung mit der Materie, wendet sie sich daher immer wieder nur zum Gedanken zurück, diesem rastlosen Triebrade des Wunsches, des ewig begehrenden, ewig ungestillten Wunsches, der — die einzig mögliche Befriedigung in der Sinnlichkeit von sich abweisend — ewig nur sich wünschen, ewig nur sich verzehren muß.

Aus diesem Zustande der Unseligkeit heraus vermag das gedichtete Litteraturdrama sich nur dadurch wieder zu erlösen, daß es zum lebendigen wirklichen Drama wird. Der Weg dieser Erlösung ist wiederholt, und auch in neuerer Zeit, oft eingeschlagen worden, — von Manchem aus redlicher Sehnsucht, von Vielen leider aber auch nur aus keinem anderen Grunde, als weil die Bühne unvermerkt ein einträglicherer Markt, als die Buchhändlertafel geworden war.

Die Öffentlichkeit, möge sie auch in noch so großer gesellschaftlicher Entstellung sich zeigen, hält sich immer nur an das Unmittelbare und sinnlich Wirkliche; ja die Wechselwirkung des Sinnlichen macht im Grunde nur das aus, was wir Öffentlichkeit nennen.

Hatte die hochmüthig unfähige Dichtkunst sich von dieser unmittelbaren Wechselwirkung zurückgezogen, so hatten, in Bezug auf das Drama, die Schauspieler sich dieser allein bemächtigt. Sehr richtig gehört die theatralische Öffentlichkeit eigentlich auch nur der darstellenden Genossenschaft allein. Wo aber Alles sich egoistisch absonderte, wie der Dichter von dieser Genossenschaft, der er der Sache gemäß ursprünglich unmittelbar angehört, da trennte auch die Genossenschaft das gemeinschaftliche Band, das sie einzig zu einer künstlerischen machte. Wollte der Dichter unbedingt nur sich auf der Bühne sehen, — bestritt er somit von vornherein der Genossenschaft ihre künstlerische Bedeutung, — so löste aus ihr mit weit natürlicherer Berechtigung auch der einzelne Darsteller sich los, um unbedingt wiederum nur sich geltend zu machen; und hierin ward er vom Publikum, das unwillkürlich sich immer nur an die absolute Erscheinung hält, mit aufmunterndster Beistimmung unterstützt. — Die Schauspielkunst wurde hierdurch zur Kunst des Schauspielers, zur persönlichen Virtuosität, d. h. derjenigen egoistischen Kunstäußerung, die unbedingt wiederum nur sich, die absolute Glorie der Persönlichkeit will. Der gemeinsame Zweck, durch welchen einzig das Drama zum Kunstwerke wird, lag dem persönlichen Virtuosen bis zur unkenntlichsten Ferne ab, und was die Schauspielkunst als eine gemeinsame, auf den Geist der Gemeinsamkeit einzig begründete, ganz von selbst erzeugen muß, — das dramatische Kunstwerk, — das will dieser eine Virtuose, oder die Zunft der Virtuosen, gar nicht, sondern sich, das seiner persönlichen Kunstfertigkeit speziell Entsprechende, das seine Eitelkeit einzig Lohnende allein. Hundert der fähigsten Egoisten, wenn sie alle auf einer Stelle versammelt sind, vermögen aber nicht das zu vollbringen, was nur das Werk der Gemeinsamkeit sein kann, wenigstens nicht eher, als bis sie eben aufhören, Egoisten zu sein; so lange sie dieß aber sind, ist ihre, unter äußerem Zwange einzig zu ermöglichende, gemeinschaftliche Wirksamkeit nur die des gegenseitigen Neides und Hasses, — und oft gleicht daher unsere Schaubühne dem Kampfplatze der beiden Löwen, auf dem

wir nur noch die Schwänze erblicken, bis auf welche diese sich gegenseitig aufgefressen haben.

Nichtsdestoweniger ist dennoch da, wo selbst nur diese Virtuosität des Darstellers für das Publikum den Begriff der Schauspielkunst ausmacht, wie in den meisten französischen Theatern und selbst in der Opernwelt Italiens, eine natürlichere Äußerung des künstlerischen Darstellungstriebes vorhanden, als dort, wo der abstrakte Dichter dieses Triebes zu seiner Selbstverherrlichung sich bemächtigen will. Aus jener Virtuosenwelt kann, wie die Erfahrung so oft bewiesen hat, bei einer der künstlerischen Befähigung entsprechenden gesunden Herzensnatur, ein dramatischer Darsteller hervorgehen, der durch eine einzige Leistung uns das höchste Wesen der dramatischen Kunst deutlicher zu erschließen vermag, als hundert Kunstdramen für sich. Wo hingegen die dramatische Kunstpoesie auch für die lebendige Darstellung allein experimentiren will, vermag sie nur Virtuosen und Publikum vollends ganz zu verwirren, oder mit allem Eigendünkel sich in die schmählichste Abhängigkeit zu begeben. Sie bringt entweder nur todtgeborene Kinder zur Welt, — und das ist ihre beste Thätigkeit, denn hiermit schadet sie doch nichts, — oder sie impft ihre ureigene Krankheit des Wollens und Nichtkönnens wie eine verzehrende Pest den noch halbwegs gesunden Gliedern der Schauspielkunst ein. Jedenfalls muß sie nach den zwangvollen Gesetzen der abhängigsten Unselbständigkeit verfahren: sie muß sich, um nur irgend welche Form zu gewinnen, überall dahin umsehen, wo diese Form irgendwo aus der wirklich lebendigen Schauspielkunst hervorgegangen war. Diese wird denn bei uns in der neuesten Zeit fast nur den Schülern Molière's entnommen.

Bei dem lebhaften, jeder Abstraktion im Grunde immer feindlichen Volke der Franzosen, lebte die Schauspielkunst — so weit sie nicht vom Einflusse des Hofes beherrscht wurde — meist von sich selbst: was unter all' dem übermächtigen, kunstfeindlichen Einwirken unserer allgemeinen sozialen Zustände aus der modernen Schauspielkunst Ge-

sundes sich entwickeln konnte, haben wir, seit dem Ersterben des Shakespeare'schen Drama's, einzig den Franzosen zu verdanken. Aber auch bei ihnen hat — unter dem Drucke des, allem Gemeinsamen tödtlichen, herrschenden Weltgeistes, dessen Wesen der Luxus und die Mode ist, — das wirkliche, vollendete, dramatische Kunstwerk auch nicht nur annähernd sich erzeugen können: das einzige Gemeinsame in der modernen Welt, der Spekulations- und Schachergeist, hat auch bei ihnen alle Keime der wahren dramatischen Kunst in egoistischer Zerspaltung gehalten. Kunstformen, die diesem kümmerlichen Wesen entsprechen, hat die französische Dramatik allerdings aber gewonnen: bei aller Unsittlichkeit des Inhaltes, spricht sich ungemeines Geschick in ihnen aus, diesen Inhalt so schmackhaft wie möglich zu machen, und immer haben sie das Auszeichnende an sich, daß sie aus dem Wesen gerade der französischen Schauspielkunst, also aus dem Leben, wirklich hervorgegangen sind.

Unsere deutschen Dramatiker, aus dem willkürlichen Inhalte ihrer dichterischen Absicht nach Erlösung in irgend einer nothwendig erscheinenden Form sich sehnend, stellten sich, da sie nichts zu bilden vermochten, diese nothwendige Form willkürlich dar, indem sie nach dem französischen Schema griffen, ohne zu bedenken, daß dieses einem ganz verschiedenen, wirklichen Bedürfnisse entsprungen war. Wer nicht aus Nothwendigkeit verfährt, hat aber die Wahl nach Belieben. So waren auch unsere Dramatiker mit der Annahme der französischen Form durchaus noch nicht ganz befriedigt: es fehlte zum Gebräu noch dieß und jenes, — etwas Shakespeare'sche Verwegenheit, etwas spanisches Pathos, und als Zuthat Überreste Schiller'scher Idealität oder Iffland'scher Bürgergemüthlichkeit; dieß Alles nun nach französischem Rezepte unerhört pfiffig angemacht, mit journalistischer Bedachtsamkeit auf den neuesten Skandal zugerichtet, dem beliebtesten Schauspieler, — da der Dichter nun einmal selbst das Komödienspielen nicht erlernt hat, — die Rolle womöglich wiederum eines Dichters zugetheilt, — dieß und jenes noch mit hinzu, wie es gerade die Umstände fügen —: so haben

wir das modernste dramatische Kunstwerk, den in Wahrheit sich selbst, d. h. seine handgreifliche Unfähigkeit dichtenden Dichter.

Genug von dem beispiellosen Jammer unserer theatralischen Dichtkunst, mit der wir im Grunde hier allein doch nur zu thun haben, da wir die eigentliche Litteraturpoesie durchaus nicht in den Kreis unserer näheren Betrachtung zu ziehen haben; denn wir suchen im Hinblick auf das Kunstwerk der Zukunft die Dichtkunst da auf, wo sie lebendige, unmittelbare Kunst werden will, und dieß ist im Drama, nicht aber da, wo sie auf dieses Lebendigwerden verzichtet, und — bei aller Fülle der Gedanken — die Bedingungen ihres eigenthümlichen Schaffens doch nur der trostlosen künstlerischen Unfähigkeit unseres öffentlichen Lebens entnimmt. Die Litteraturpoesie ist der einzige — traurige und unvermögende! — Trost des, nach dichterischem Genuß verlangenden, einsamen Menschen der Gegenwart: der Trost, den sie gewährt, ist aber in Wahrheit nur das gesteigerte Verlangen nach dem Leben, nach dem lebendigen Kunstwerke; denn der Trieb dieses Verlangens ist ihre eigene Seele, — wo er sich nicht ausspricht, nicht offen und mit Macht sich kundgiebt, da ist die letzte Wahrheit auch aus dieser Poesie verschwunden: je redlicher und ungestümer er jedoch in ihr lebt, desto wahrhaftiger ist aber auch das Zugeständniß ihrer eigenen Trostlosigkeit in ihr ausgesprochen, und als einzig mögliche Befriedigung ihres Verlangens ihre Selbstvernichtung, ihr Aufgehen in das Leben, in das lebendige Kunstwerk der Zukunft von ihr bekannt.

Erwägen wir, wie diesem warmen, schönen Verlangen der Litteraturpoesie einst entsprochen werden müsse, und überlassen wir während dessen unsere moderne dramatische Dichtkunst den glorreichen Triumphen ihrer stupiden Eitelkeit!

## 6.

## Bisherige Versuche zur Wiedervereinigung der drei menschlichen Kunstarten.

Bei übersichtlicher Wahrnehmung des Gebahrens jeder der drei rein menschlichen Kunstarten nach ihrem Losreißen aus dem ursprünglichen Vereine, mußten wir deutlich erkennen, daß genau da, wo die eine Kunstart die andere berührte, wo die Fähigkeit der anderen für die der einen eintrat, sie auch ihre natürliche Gränze fand: über diese Gränze vermochte sie sich von dieser Kunstart wieder bis zu der dritten, und durch diese dritte wieder bis zu sich selbst, bis zu ihrer besondersten Eigenthümlichkeit zurück, auszudehnen, — jedoch nur nach den natürlichen Gesetzen der Liebe, der Hingebung an das Gemeinsame durch die Liebe. Wie der Mann durch die Liebe in die Natur des Weibes sich versenkt, um durch dieses in ein Drittes, das Kind aufzugehen, — in dem Dreivereine dennoch aber nur sich, in sich jedoch sein erweitertes, ergänztes und vervollständigtes Wesen liebend wiederfindet: so vermag jede der einzelnen Kunstarten, im vollkommenen, gänzlich befreiten Kunstwerke sich selbst wiederzufinden, ja sich selbst, ihr eigenstes Wesen, als zu diesem Kunstwerke erweitert anzusehen, sobald sie auf dem Wege wirklicher Liebe, durch Versenkung in die verwandten Kunstarten, wieder zu sich zurückkommt, und den Lohn ihrer Liebe in dem vollkommenen Kunstwerke findet, zu dem sie selbst sich erweitert weiß. Nur die Kunstart, die das gemeinsame Kunstwerk will, erreicht somit aber auch die höchste Fülle ihres eigenen besonderen Wesens; wogegen diejenige, die nur sich, ihre höchste Fülle schlechtweg aus sich allein will, bei allem Luxus, den sie auf ihre einsame Erscheinung verwendet, arm und unfrei bleibt. Der Wille zum gemeinsamen Kunstwerke entsteht aber in jeder Kunstart unwillkürlich, unbewußt von selbst, sobald sie an ihren Schranken angelangt, der entsprechenden Kunstart sich giebt, nicht aber von ihr zu nehmen

strebt: ganz sie selbst bleibt sie, wenn sie ganz sich selbst giebt: zu ihrem Gegentheile muß sie aber werden, wenn sie endlich ganz von der anderen sich nur erhalten muß: „wess' Brot ich esse, dess' Lied ich singe". Wenn sie aber ganz einer anderen sich giebt, so bleibt sie auch ganz in ihr enthalten, vermag ganz aus ihr in die dritte überzugehen, um so im gemeinsamen Kunstwerke in höchster Fülle ganz sie selbst wiederum zu sein. —

Von allen Kunstarten bedurfte, ihrem innersten Wesen nach, keine der Vermählung mit einer anderen so sehr, als die Tonkunst, weil sie in ihrer sonderlichsten Eigenthümlichkeit eben nur wie ein flüssiges Naturelement zwischen den, bestimmter und individueller sich gebenden, Wesenheiten der beiden anderen Kunstarten ausgegossen ist. Nur durch die Rhythmen des Tanzes, oder nur als Trägerin des Wortes, vermochte sie aus ihrem unendlich verschwimmenden Wesen zu genau unterscheidbarer, charakteristischer Körperlichkeit zu gelangen. Keine der anderen Kunstarten vermochte sich aber unbedingt liebevoll in das Element der Tonkunst zu versenken: jede schöpfte nur aus ihm so weit, als es ihr zu einem bestimmten egoistischen Zwecke dienlich schien; jede nahm nur von ihr, gab sich ihr aber nicht, — so daß die Tonkunst, die aus Lebensbedürfniß überall hin die Hand ausstreckte, sich endlich selbst nur noch durch Nehmen zu erhalten suchen mußte. So verschlang sie zunächst das Wort, um nach Belieben mit ihm zu machen, was sie verlangte: verfügte sie nun über dieses Wort in der christlichen Musik nach unbedingter Gefühlswillkür, so verlor sie aber auch an ihm, so zu sagen, das Knochenmark, dessen sie, im Sehnen nach Menschwerdung, zu der Flüssigkeit ihres Blutes bedurfte, und an dem sie sich zu kernigem Fleische hätte verdichten können. Ein nothwendiges neues, kräftiges Erfassen des Wortes, um an ihm sich zu gestalten, gab sich in der protestantischen Kirchenmusik kund, und drängte bis zum kirchlichen Drama in der Passionsmusik, in der das Wort nicht mehr bloßer verschwimmender Gefühlsausdruck war, ondern zum Handlung zeichnenden Gedanken sich erkräftigte. In

diesen kirchlichen Dramen nöthigte die, immer noch vorherrschende und Alles nur für sich konstruirende, Musik, gleichsam die Dichtkunst, sich ernstlich und männlich mit ihr zu befassen: die feige Dichtkunst schien aber wie vor dieser Zumuthung zu erschrecken; es dünkte sie angemessen, dem gewaltig anschwellenden Ungeheuer der Musik, wie um es zu begütigen, einige zu erübrigende Bissen von sich zum Fraße hinzuwerfen, nur aber, um, wiederum egoistisch gebietend, in ihrer besonderen Sphäre, der Litteratur, ganz und ungestört sie selbst bleiben zu dürfen. Dieser eigensüchtig feigen Stimmung der Dichtkunst zur Tonkunst haben wir die naturwidrige Ausgeburt des Oratorium's zu verdanken, wie es sich aus der Kirche endlich in den Konzertsaal verpflanzte. Das Oratorium will Drama sein, aber genau nur so weit, als es der Musik erlaubt, die unbedingte Hauptsache, die einzig tonangebende Kunstart im Drama zu sein. Wo die Dichtkunst für sich das Alleinige sein wollte, wie im rezitirten Schauspiele, da nahm sie die Musik in ihren Dienst zu Nebenzwecken, zu ihrer Bequemlichkeit, wie z. B. zur Unterhaltung der Zuschauer in den Zwischenakten, oder auch zur Steigerung der Wirkung gewisser stummer Handlungen, wie eines behutsamen Spitzbubeneinbruches und dergleichen mehr. Nicht minder geschah dieß von der Tanzkunst, wenn sie stolz zu Rosse saß und von der Musik ganz ergebenst den Steigbügel sich halten ließ. Gerade so machte es nun die Tonkunst im Oratorium mit der Dichtkunst: sie ließ sich von ihr eben nur die Steine zu Haufen tragen, aus denen sie nach Belieben ihr Gebäude aufführen konnte. Zur unverschämtesten Äußerung ihres immer anschwellenden Hochmuthes bestimmte sich die Musik aber endlich in der Oper. Hier nahm sie den Tribut der Dichtkunst bis auf den letzten Heller in Anspruch: die Poesie sollte ihr nicht mehr nur Verse machen, nicht mehr wie im Oratorium, menschliche Charaktere und dramatische Zusammenhänge nur andeuten, um ihr Anhalt zur Ausbreitung zu geben, — sondern sie sollte ihr ganzes Wesen, Alles was sie irgend vermochte, vollständige Charaktere und komplizirte dramatische Handlungen, kurz das ganze gedichtete Drama selbst ihr

zu Füßen legen, um nach Belieben mit diesem Huldigungsgeschenke machen zu dürfen, was ihre Laune ihr eingäbe.

Die Oper, als scheinbare Vereinigung aller drei verwandten Kunstarten, ist der Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern geworden. Unläugbar spricht die Tonkunst in ihr das suprematische Recht der Gesetzgebung an, ja ihrem — aber egoistisch geleiteten — Drange zum eigentlichen Kunstwerke, dem Drama, haben wir die Oper lediglich zu verdanken. In dem Grade, als Tanz- und Dichtkunst ihr aber nur dienen sollen, regt sich jedoch, aus den Gegenden der egoistischen Gestaltungen dieser her, ein beständiges Reaktionsgelüst gegen die herrschsüchtige Schwester auf. Dicht- und Tanzkunst hatten sich auf ihre Weise das Drama besonders angeeignet: Schauspiel und pantomimisches Ballet waren die beiden Territorien, zwischen denen sich die Oper nun ergoß, von beiden in sich aufnehmend, was ihr, zur egoistischen Selbstverherrlichung der Musik unerläßlich schien. Schauspiel und Ballet waren sich aber ihrer gewaltsamen Sonderselbständigkeit sehr wohl bewußt: sie liehen sich der Schwester nur wider Willen her, und jedenfalls nur mit dem tückischen Vorsatze, bei irgend geeigneter Gelegenheit in vollster Breite sich allein geltend zu machen. So wie die Dichtkunst den pathetischen, der Oper allein zusagenden Gefühlsboden verläßt, und ihr Netz der modernen Intrigue auswirft, ist Schwester Musik gefangen und muß, wollend oder nicht, ohne an ihnen haften zu können, die öden Spinnenfäden drehen und wenden, welche die raffinirende Theaterstückmacherin allein zum Gewebe verbinden kann: da schwirrt und zwitschert sie denn wohl noch wie in der französischen Pfiffigkeitsoper, bis ihr endlich mismuthig der Athem ausgeht, und Schwester Prosa ganz allein sich nur noch breit macht. Die Tanzkunst hingegen darf nur irgend welche Lücke im Athemholen der gesetzgebenden Sängerin ersehen, irgend welches Erkalten des Lavastromes musikalischen Gefühlsergusses, — sogleich schwingt sie ihre Beine bis zu ihrer Ausdehnung über die ganze Bühne, tanzt die Schwester Musik von der Scene hinweg in das einzige

Orchester noch hinunter, dreht, schwenkt und wirbelt sich so lange, bis das Publikum den Wald vor lauter Bäumen, d. h. die Oper vor lauter Beinen gar nicht mehr sieht.

So wird die Oper zum gemeinsamen Vertrage des Egoismus der drei Künste. Die Tonkunst, um ihre Suprematie zu retten, verträgt mit der Tanzkunst auf so und so viele Viertelstunden, die ihr ganz allein gehören sollen: in dieser Zeit soll die Kreide auf den Schuhsohlen die Gesetze der Bühne schreiben, nach dem Systeme der Beinschwingungen, nicht aber dem der Tonschwingungen, Musik gemacht werden; auch soll den Sängern ausdrücklich verboten sein, nach irgend welcher anmuthiger Leibesbewegung sich gelüsten zu lassen, — diese soll nur dem Tänzer gehören, wogegen der Sänger, auch schon zur Konservirung seiner Stimme, zur vollständigsten Enthaltung von mimischer Gebärdenlust verpflichtet sein soll. Mit der Dichtkunst setzt sie aber zu deren höchster Befriedigung fest, daß man auf der Bühne gar keinen Gebrauch von ihr machen, ja ihre Verse und Worte möglichst gar nicht einmal aussprechen wolle, um sie dafür, als gedrucktes und nothwendig nachzulesendes Textbuch, ganz wieder Litteratur, schwarz auf weiß, sein zu lassen. So ist denn der edle Bund geschlossen, jede Kunstart wieder sie selbst, und zwischen Tanzbein und Textbuch schwimmt die Musik wieder der Länge und Breite nach wie und wohin sie Lust hat. — Das ist die moderne Freiheit im getreuen Abbilde der Kunst! —

Nach so schmählichem Vertrage mußte aber die Tonkunst, so glänzend sie auch in der Oper zu herrschen schien, dennoch ihrer demüthigsten Abhängigkeit inne werden. Ihr Lebenshauch ist die Herzensliebe; will diese auch nur sich, nur ihre Befriedigung, so ist sie zu dieser Befriedigung eines Gegenstandes nicht nur bloß ebenso bedürftig, wie das Sehnen der Sinnen- und Verstandesliebe, sondern sie empfindet dieß Bedürfniß glühender und drängender als jene. Die Stärke ihres Bedürfnisses giebt ihr den Muth der Selbstaufopferung, und hat Beethoven diesen Muth in einer kühnsten That ausgesprochen,

so haben Tondichter, wie Gluck und Mozart, nicht minder durch herrliche, liebereiche Thaten diese Freude kundgegeben, mit der der Liebende in seinen Gegenstand sich versenkt, um aufzuhören, er selbst zu sein, zum Lohne dafür aber unendlich mehr zu werden. Da, wo das von vornherein nur für egoistische Kundgebung der einzelnen Künste zugerichtete Bauwerk der Oper nur irgend die Bedingungen in sich aufzeigte, die das volle Aufgehen der Musik in die Dichtkunst ermöglichen, haben diese Meister die Erlösung ihrer Kunst zum gemeinsamen Kunstwerke vollbracht. Der unabwendbare schädliche Einfluß herrschender schlechter Zustände erklärt uns aber die große Vereinzelung jener schönen Thaten, sowie die Vereinzelung der Tondichter selbst, die sie vollbrachten; was unter gewissen glücklichen, doch aber fast nur zufälligen Umständen dem Einzelnen möglich war, giebt der Masse der Erscheinungen noch lange kein Gesetz: in dieser erkennen wir aber nur das zersplitterte egoistische Walten der Willkür, das ja das Verfahren aller bloßen Nachahmung ist, weil sie nicht aus sich selbst schafft. Gluck und Mozart, sowie die sehr wenigen ihnen verwandten Tondichter*), dienen uns auf dem öden, nächtlichen Meere der Opernmusik nur als einsame Leitsterne zum Erkennen der rein künstlerischen Möglichkeit des Aufgehens der reichsten Musik in noch reichere dramatische Dichtkunst, nämlich in die Dichtkunst, die durch dieses freie Aufgehen der Musik in sie erst zu der allvermögenden dramatischen Kunst wird. Wie unmöglich das vollendete Kunstwerk unter den uns beherrschenden Zuständen ist, beweist aber gerade, daß, nachdem Gluck und Mozart die höchste Fähigkeit der Musik aufgedeckt, diese Thaten ohne den mindesten Einfluß auf unser eigentliches modernes Kunstgebahren geblieben sind, — daß die Funken, die ihrem Genius entsprangen, nur gleich gaukelndem Feuerwerke

*) Unter diesen ist aber namentlich der Meister der französischen Schule aus dem Anfange dieses Jahrhunderts zu gedenken.

unserer Kunstwelt vorschwebten, durchaus aber nicht das Feuer zu zünden vermochten, das durch sie entbrennen mußte, wenn der Brennstoff wirklich vorhanden gewesen wäre.

Die Thaten Gluck's und Mozart's waren aber auch nur einseitige Thaten, d. h. sie deckten nur die Fähigkeit und den nothwendigen Willen der Musik auf, ohne von ihren Schwesterkünsten verstanden zu werden, ohne daß diese gemeinschaftlich, und aus gleich wahr empfundenem Drange nach Aufgehen in einander, zu jenen Thaten beigetragen, oder ihrerseits sie erwidert hätten. Nur aus gleichem, gemeinschaftlichem Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk, somit dieses Kunstwerk selbst ermöglicht werden. Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzugehen; erst wenn jede sich selbst nur in der anderen zu lieben vermag; erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben.

Somit wird das Drama der Zukunft genau dann von selbst dastehen, wenn nicht Schauspiel, nicht Oper, nicht Pantomime mehr zu leben vermögen; wenn die Bedingungen, die sie entstehen ließen und bei ihrem unnatürlichen Leben erhielten, vollständig aufgehoben sind. Diese Bedingungen heben sich nur durch das Eintreten derjenigen Bedingungen auf, welche das Kunstwerk der Zukunft aus sich erzeugen. Nicht vereinzelt können diese aber entstehen, sondern nur im vollsten Zusammenhange mit den Bedingungen aller unserer Lebensverhältnisse. Nur wenn die herrschende Religion des Egoismus, die auch die gesammte Kunst in verkrüppelte, eigensüchtige Kunstrichtungen und Kunstarten zersplitterte, aus jedem Momente des menschlichen Lebens unbarmherzig verdrängt und mit Stumpf und Stiel ausgerottet ist, kann aber die neue Religion, und zwar ganz von selbst, in das

Leben treten, die auch die Bedingungen des Kunstwerkes der Zukunft in sich schließt.

Ehe wir uns mit sehnendem Auge zu der Vorstellung des Anblickes dieses Kunstwerkes wenden, wie wir sie aus der reinen Verneinung unseres jetzigen Kunstwesens uns zu gewinnen haben, ist es aber nöthig, zuvor noch einen, unserem Zwecke entsprechenden Blick auf das Wesen der sogenannten bildenden Künste zu werfen.

# III.

# Der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen.

## 1.

### Baukunst.

Wie der Mensch in erster und höchster Beziehung sich selbst Gegenstand und Stoff künstlerischer Behandlung wird, dehnt er sein Verlangen nach künstlerischer Darstellung auch auf die Gegenstände der ihn umgebenden, befreundeten und dienenden Natur aus. Genau in dem Grade, als in der Darstellung der Natur der Mensch die Beziehung derselben zu sich zu erfassen, sich als den zum Bewußtsein Erwachten und Bewußtsein Erweckenden in den Mittelpunkt seiner Naturanschauungen zu stellen weiß, vermag er die Natur selbst sich künstlerisch darzustellen, und dem Einzigen, für den diese Darstellung berechnet sein kann, dem Menschen, aus — wenn auch nicht gleich bedürfnißvollem — doch ähnlichem Drange, als das Kunstwerk, dessen Gegenstand und Stoff er eben selbst ist, mitzutheilen. Nur aber der Mensch, der bereits aus sich und an sich das unmittelbar menschliche Kunstwerk hervorgebracht hat, sich selbst also künstlerisch zu erfassen und mitzutheilen vermag, ist daher auch fähig, die Natur

sich künstlerisch darzustellen; nicht der unentwickelte, naturunterwürfige. Die Völker Asiens und selbst Ägyptens, denen die Natur nur noch als willkürliche elementarische oder thierische Macht sich darstellte, zu der sich der Mensch unbedingt leidend oder bis zur Selbstverstümmelung schwelgend verhielt, stellten die Natur auch als anbetungswürdigen und für die Anbetung darzustellenden Gegenstand voran, ohne sie, gerade eben deßhalb, zum freien, künstlerischen Bewußtsein sich erheben zu können. Hier wurde denn auch der Mensch nie sich selbst Gegenstand künstlerischer Darstellung, sondern, da der Mensch alles Persönliche — wie die persönliche Naturmacht — unwillkürlich endlich doch nur nach menschlichem Maaße zu begreifen vermochte, so trug er seine Gestalt auch nur, und zwar in widerlichster Entstellung, auf die darzustellenden Gegenstände der Natur über.

Erst den Hellenen war es vorbehalten, das rein menschliche Kunstwerk an sich zu entwickeln, und von sich aus es zur Darstellung der Natur auszudehnen. Zu dem menschlichen Kunstwerke konnten sie aber gerade nicht eher reif sein, als bis sie die Natur in dem Sinne, wie sie sich dem Asiaten darstellte, überwunden, und den Menschen in so weit an die Spitze der Natur gestellt hatten, als sie jene persönlichen Naturmächte als vollkommen menschlich schön gestaltete und gebahrende Götter sich vorstellten. Erst als Zeus vom Olympos die Welt mit seinem lebenspendenden Athem durchdrang, als Aphrodite dem Meerschaume entstiegen war, und Apollon den Inhalt und die Form seines Wesens als Gesetz schönen menschlichen Lebens kundgab, waren die rohen Naturgötzen Asiens verschwunden, und trug der künstlerisch schön sich bewußte Mensch das Gesetz seiner Schönheit auch auf seine Auffassung und Darstellung der Natur über.

Vor der Göttereiche zu Dodona neigte sich der, des Naturorakels bedürftige, Urhellene; unter dem schattigen Laubdache, und umgeben von den grünenden Baumsäulen des Götterhaines, erhob der Orphiker seine Stimme: unter dem schön gefügten Giebeldache und zwischen den sinnig gereihten Marmorsäulen des

Göttertempels ordnete aber der kunstfreudige Lyriker seine Tänze nach dem tönenden Hymnos, — und in dem Theater, das von dem Götteraltare — als seinem Mittelpunkte — aus, sich zu der verständnißgebenden Bühne, wie zu den weiten Räumen für die, nach Verständniß verlangenden, Zuschauer erhob, führte der Tragöde das lebendigste Werk vollendetster Kunst aus.

So ordnete der künstlerische und nach künstlerischer Selbstdarstellung verlangende Mensch nach seinem künstlerischen Bedürfnisse die Natur sich unter, damit sie ihm nach seiner höchsten Absicht diene. So bedang der Lyriker und Tragöde den Architekten, der das seiner Kunst würdige, wiederum künstlerisch ihr entsprechende, Gebäude aufführen sollte.

Das nächste, natürliche Bedürfniß drängte den Menschen zur Herrichtung von Wohn- und Schutzgebäuden: in dem Lande und bei dem Volke, von dem sich all' unsere Kunst herschreibt, sollte aber nicht dieses rein physische Bedürfniß, sondern das Bedürfniß des künstlerisch sich selbst darstellenden Menschen das Bauhandwerk zur wirklichen Kunst entwickeln. Nicht die königlichen Wohngebäude des Theseus und Agamemnon, nicht die rohen Felsengemäuer der pelasgischen Burgen sind als Baukunstwerke uns zur Vorstellung oder gar Anschauung gelangt, — sondern die Tempel der Götter, die Tragödientheater des Volkes. Alles was nach dem Verfalle der Tragödie, d. h. der vollendeten griechischen Kunst, von diesen Gegenständen der Baukunst ablag, ist seinem Wesen nach asiatischen Ursprunges.

Wie der ewig naturunterwürfige Asiate sich die Herrlichkeit des Menschen endlich nur in diesem einen, unbedingt Herrschenden, dem Despoten, darzustellen vermochte, so häufte er auch alle Pracht der Umgebung nur um diesen „Gott auf Erden" an: bei dieser Anhäufung blieb Alles nur auf Befriedigung desjenigen egoistisch sinnlichen Verlangens berechnet, welches bis zum unmenschlichen Taumel immer nur sich will, bis zum Rasen nur sich liebt, und in solchem stets

ungestillten Sinnensehnen Gegenstände über Gegenstände, Massen über Massen häuft, um der, zum Ungeheuren ausgedehnten Sinnlichkeit endliche Befriedigung zu gewinnen. Der Luxus ist somit das Wesen der asiatischen Baukunst: seine monströsen, geistesöden und sinnverwirrenden Geburten sind die stadtähnlichen Paläste der Despoten Asiens.

Wonnige Ruhe und edles Entzücken faßt uns dagegen beim heiteren Anblicke der hellenischen Göttertempel, in denen wir die Natur, nur durch den Anhauch menschlicher Kunst vergeistigt, wieder erkennen. Der zum volksgemeinschaftlichen Schauplatze höchster menschlicher Kunst erweiterte Göttertempel war aber das Theater. In ihm war die Kunst, und zwar die gemeinschaftliche und an die Gemeinschaftlichkeit sich mittheilende Kunst, sich selbst Gesetz, maaßgebend, nach Nothwendigkeit verfahrend, und der Nothwendigkeit auf das Vollkommenste entsprechend, ja, aus dieser Nothwendigkeit die kühnsten und wundervollsten Schöpfungen hervorbringend. Hiergegen entsprachen die Wohnungsgebäude der Einzelnen gerade eben nur wieder dem Bedürfnisse, aus dem sie entstanden: waren sie ursprünglich aus Holzstämmen gezimmert und — ähnlich dem Zelte des Achilleus — nach den einfachsten Gesetzen der Zweckmäßigkeit gefügt, so schmückten sie sich wohl zur Blüthezeit hellenischer Bildung mit glatten Steinwänden und erweiterten sich, mit sinnvoller Bezugnahme, zu Räumen der Gastfreiheit; nie aber dehnten sie sich über das natürliche Bedürfniß des Privatmannes aus, nie suchte der Einzelne in ihnen und durch sie ein Verlangen sich zu befriedigen, das er in edelster Weise nur in der gemeinsamen Öffentlichkeit gestillt fand, aus der es im Grunde auch einzig entspringen kann.

Gerade umgekehrt war die Wirksamkeit der Baukunst, als das gemeinsame öffentliche Leben erlosch, und das egoistische Behagen des Einzelnen ihr das Gesetz machte. Als der Privatmann nicht mehr den gemeinsamen Göttern Zeus und Apollon, sondern nur noch dem einsam seligmachenden Plutos, dem Gotte des Reichthumes, opferte, — als Jeder für sich einzeln das sein wollte, was er zuvor

nur in der Gemeinsamkeit war, — da nahm er sich auch den Architekten in Sold und gebot ihm, den Götzentempel des Egoismus ihm zu bauen. Dem reichen Egoisten genügte aber der schlanke Tempel der sinnenden Athene für sein Privatvergnügen nicht: seine Privatgöttin war die Wollust, die immer verschlingende, unersättliche. Ihr mußten asiatische Massen zur Verzehrung dargereicht werden, und ihren Launen konnten nur krause Schnörkel und Zierrathen zu entsprechen suchen. So sehen wir denn — wie aus Rache für Alexanders Eroberung — den Despotismus Asiens seine Schönheit vernichtenden Arme in das Herz der europäischen Welt hineinstrecken, und unter der römischen Imperatorenherrschaft glücklich seine Macht bis dahin ausüben, daß die Schönheit nur noch aus der Erinnerung erlernt werden konnte, weil sie aus dem lebendigen Bewußtsein der Menschen bereits vollkommen entschwunden war.

Wir gewahren nun, in den blühendsten Jahrhunderten der römischen Weltherrschaft, die widerliche Erscheinung des in das Ungeheure gesteigerten Prunkes der Paläste der Kaiser und Reichen auf der einen Seite, und der bloßen — wenn auch kolossal sich kundgebenden — Nützlichkeit in den öffentlichen Bauwerken.

Die Öffentlichkeit, wie sie eben nur zu einer gemeinsamen Äußerung des allgemeinen Egoismus herabgesunken war, hatte kein Bedürfniß nach dem Schönen mehr, sie kannte nur noch den praktischen Nutzen. Dem absolut Nützlichen war das Schöne gewichen; denn die Freude am Menschen hatte sich in die einzige Lust am Magen zusammengezogen; auf die Befriedigung des Magens führt sich aber, genau genommen, all' dieß öffentliche Nützlichkeitswesen*) zurück, und namentlich in unserer, mit

*) Allerdings ist die Besorgung des Nützlichen das Erste und Nothwendigste: eine Zeit, welche aber nie über diese Sorge hinaus zu dringen vermag, nie sie hinter sich werfen kann, um zum Schönen zu gelangen, sondern diese Sorge als einzig maaßgebende Reglerin in alle Zweige des öffentlichen Lebens und selbst der Kunst hineinträgt, ist eine wahrhaft barbarische; nur der

ihren Nützlichkeitserfindungen so prahlenden, neueren Zeit, die, — bezeichnend genug! — je mehr sie in diesem Sinne erfindet, um so weniger fähig ist, die Magen der Hungernden wirklich zu füllen. Da, wo man nicht mehr wußte, daß das wahrhaft Schöne insofern auch das Allernützlichste ist, als es im Leben sich eben nur kundgeben kann, wenn dem Lebensbedürfnisse seine naturnothwendige Befriedigung gesichert, und nicht durch unnütze Nützlichkeitsvorschriften erschwert oder gar verwehrt wird, — da, wo die Sorge der Öffentlichkeit also nur in der Fürsorge für Essen und Trinken bestand, und die möglichste Stillung dieser Sorge zugleich als die Lebensbedingung der Herrschaft der Reichen und Cäsaren, und zwar in so riesigem Verhältnisse sich kundgab, wie unter der römischen Weltherrschaft, — da entstanden die erstaunlichen Straßen- und Wasserleitungen, mit denen wir heut' zu Tage durch unsere Eisenbahnstraßen zu wetteifern suchen; — da wurde die Natur zur melkenden Kuh und die Baukunst zum Milcheimer: die Pracht und Üppigkeit der Reichen lebte von der klug abgeschöpften Rahmenhaut der gewonnenen Milch, die man blau und wässerig durch jene Wasserleitungen dem lieben Pöbel zuführte.

Aber dieses Nützlichkeitsbemühen, dieser Prunk, gewann bei den Römern großartige Form: die heitere Griechenwelt lag ihnen auch noch nicht so fern, daß sie durch ihre nüchterne Praktik, wie aus ihrem asiatischen Prachttaumel, nicht liebäugelnde Blicke ihr noch hätte zuwerfen können, so daß über alle römische Bauwelt in unseren Augen mit Recht immer noch ein majestätischer Zauber ausgebreitet liegt, der uns fast noch als Schönheit erscheint. Was uns nun aber aus dieser Welt über die Kirchthurmspitzen des Mittelalters zugekommen ist, das entbehrt alles schönen wie majestätischen Zaubers; denn wo wir, wie an unseren kolossalen Kirchendomen, noch eine

unnatürlichsten Civilisation aber ist es möglich, solche absolute Barbarei zu produziren: sie häuft immer und ewig die Hindernisse für das Nützliche, um immer und ewig den Anschein zu haben, nur auf das Nützliche bedacht zu sein.

finstere, unerfreuende Majestät zu gewahren vermögen, erblicken wir leider von Schönheit blutwenig mehr. Die eigentlichen Tempel unserer modernen Religion, die Börsengebäude, werden zwar sehr sinnreich wieder auf griechische Säulen konstruirt; griechische Giebelfelder laden zu Eisenbahnfahrten ein, und aus dem atheniischen Parthenon schreitet uns die abgelöste Militärwache entgegen, — aber, so erhebend auch diese Ausnahmen sind, so sind sie doch eben nur Ausnahmen, und die Regel unserer Nützlichkeitsbaukunst ist unsäglich kleinlich und häßlich. Das Anmuthigste und Großartigste, was aber auch die moderne Baukunst hervorzubringen vermöchte, müßte sie jedoch immer ihrer schmählichsten Abhängigkeit inne werden lassen: denn unsere öffentlichen, wie Privatbedürfnisse sind der Art, daß die Baukunst, um ihnen zu entsprechen, nie zu produziren, immer nur nachzuahmen, zusammenzustellen vermag. Nur das wirkliche Bedürfniß macht erfinderisch: das wirkliche Bedürfniß unserer Gegenwart äußert sich aber nur im Sinne des stupidesten Utilismus; ihm können nur mechanische Vorrichtungen, nicht aber künstlerische Gestaltungen entsprechen. Was über dieß wirkliche Bedürfniß hinausliegt, ist aber das Bedürfniß des Luxus, des Unnöthigen, und durch Überflüssiges, Unnöthiges vermag ihm auch nur die Baukunst zu dienen, d. h. sie wiederholt die Bauwerke früherer, aus Schönheitsbedürfniß produzirender Zeiten, stellt die Einzelheiten dieser Werke nach luxuriösem Belieben zusammen, verbindet — aus unruhigem Verlangen nach Abwechselung — alle nationalen Baustyle der Welt zu unzusammenhängenden, scheckigen Gestaltungen, kurz — sie verfährt nach der Willkür der Mode, deren frivole Gesetze sie zu den ihrigen machen muß, eben weil sie nirgends aus innerer, schöner Nothwendigkeit zu gestalten hat.

Die Baukunst hat insofern alle demüthigenden Schicksale der getrennten, rein menschlichen Kunstarten an sich mit zu erleben, als sie nur durch das Bedürfniß des, sich selbst als schön kundgebenden oder nach dieser Kundgebung verlangenden Menschen, zu wahrhaft

schöpferischem Gestalten veranlaßt werden kann. Genau mit dem Verblühen der griechischen Tragödie begann auch *ihr* Fall, trat nämlich die Schwächung ihrer eigenthümlichen Produktionskraft ein; und die üppigsten Monumente, die sie zur Verherrlichung des kolossalen Egoismus der späteren Zeiten, ja selbst desjenigen des christlichen Glaubens, aufrichten mußte, erscheinen gegen die erhabene Einfalt und die tiefsinnige Bedeutsamkeit griechischer Gebäude zur Zeit der Blüthe der Tragödie wie geile Auswüchse üppiger nächtlicher Träume gegen die heiteren Geburten des strahlenden, alldurchdringenden Tageslichtes.

Nur mit der Erlösung der egoistisch getrennten reinmenschlichen Kunstarten in das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft, mit der Erlösung des *Nützlichkeitsmenschen* überhaupt in den *künstlerischen Menschen* der Zukunft, wird auch die Baukunst aus den Banden der Knechtschaft, aus dem Fluche der Zeugungsunfähigkeit, zur freiesten, unerschöpflich fruchtbarsten Kunstthätigkeit erlöst werden.

## 2.

## *Bildhauerkunst.*

Asiaten und Ägypter waren in der Darstellung der sie beherrschenden Naturerscheinungen von der Nachbildung der Gestalt der Thiere zu der *menschlichen* Gestalt selbst übergegangen, unter welcher sie, in unmäßigen Verhältnissen und mit widerlicher naturymbolischer Entstellung jene Mächte sich vorzustellen suchten. Nicht *den Menschen* wollten sie nachbilden, sondern unwillkürlich, und weil als Höchstes der Mensch endlich immer nur sich selbst, somit auch seine eigene Gestalt sich denken kann, trugen sie das — deßhalb eben auch verzerrte — Menschenbild auf den anzubetenden Gegenstand der Natur über.

In diesem Sinne, und von ähnlicher Absicht hervorgerufen, sehen wir auch bei den ältesten hellenischen Stämmen Götter, d. h. göttlich gedachte Naturmächte, unter menschlicher Gestalt als Gegenstände der Anbetung in Holz oder Stein dargestellt. Dem religiösen Bedürfnisse nach Vergegenständlichung der unsichtbaren, gefürchteten oder verehrten göttlichen Macht, entsprach die älteste Bildhauerkunst durch Formung natürlicher Stoffe zur Nachahmung der menschlichen Gestalt, wie die Baukunst einem unmittelbar menschlichen Bedürfnisse entsprach durch Verwendung und Fügung natürlicher Stoffe zu einer, dem besonderen Zwecke zusagenden, gewissermaßen verdichtenden Nachahmung der Natur, wie wir z. B. im Göttertempel den verdichtet dargestellten Götterhain zu erkennen haben. War dieser Absicht gebende Mensch in der Baukunst ein nur auf nächste, unmittelbarste Nützlichkeit bedachter, so konnte die Kunst nur Handwerk bleiben oder zum Handwerk wieder werden; war er dagegen ein künstlerischer, stellte er sich als solchen, der sich bereits selbst Stoff und Gegenstand künstlerischer Behandlung geworden war, an den Ausgangspunkt der Absicht, so erhob er auch das Bauhandwerk eben zur Kunst. So lange der Mensch sich selbst in thierischer Abhängigkeit von der Natur empfand, vermochte er die anzubetenden Mächte dieser Natur, wenn er auch bereits unter menschlicher Gestalt sie sich vorstellte, doch eben nur nach dem Maaße bildlich darzustellen, mit welchem er sich maß, nämlich in dem Gewande und mit den Attributen der Natur, von der er sich thierisch abhängig fühlte; in dem Grade, als er sich, seinen eigenen unentstellten Leib, sein eigenes, rein menschliches Vermögen, zum Stoffe und Gegenstande für künstlerische Behandlung erhob, vermochte er aber auch seine Götter in freiester, unentstelltester menschlicher Gestalt, im Abbilde sich darzustellen, bis dahin, wo er endlich unumwunden, diese schöne menschliche Gestalt selbst als eben nur menschliche Gestalt zu seiner äußersten Befriedigung sich vorführte.

Wir berühren hier den ungemein wichtigen Scheidepunkt, an welchem das lebendige menschliche Kunstwerk sich zersplitterte, um in der Plastik mit monumentaler Bewegungslosigkeit, wie versteinert, künstlich fortzuleben. Die Erörterung dieses Punktes mußte für die Darstellung der Bildhauerkunst aufgehoben bleiben. —

Die erste und älteste Gemeinschaftlichkeit der Menschen war das Werk der Natur. Die rein geschlechtliche Genossenschaft, d. h. der Inbegriff aller Derer, die von einem gemeinschaftlichen Stammvater und der von ihm ausgegangenen Leibessprossen sich ableiteten, ist das ursprüngliche Vereinigungsband aller in der Geschichte uns vorkommenden Stämme und Völker. In den Überlieferungen der Sage bewahrt dieser geschlechtliche Stamm, wie in immer lebhafter Erinnerung, das unwillkürliche Wissen von seiner gemeinschaftlichen Herkunft: die Eindrücke der besonders gearteten Natur, die ihn umgiebt, erheben diese sagenhaften Geschlechtserinnerungen aber zu religiösen Vorstellungen. So mannigfaltig und reich nun diese Erinnerungen und Vorstellungen durch geschlechtliche Vermischung, sowie, namentlich auf den Wanderungen der Stämme, durch Wechsel der Natureindrücke bei den lebhaftesten Geschichtsvölkern sich angehäuft, gedrängt und neugestaltet haben mögen, — so weit diese Völker in Sage und Religion aus den engeren Kreisen der Nationalität das Gedenken ihres besonderen Ursprunges, somit auch bis zur Annahme allgemeiner Herkunft und Abstammung der Menschen überhaupt von ihren Göttern, als von den Göttern überhaupt ausdehnen mochten, — so hat doch zu jeder Zeit, wo Mythus und Religion im lebendigen Glauben eines Volksstammes lebten, das besonders einigende Band gerade dieses Stammes immer nur in eben diesem Mythus und eben dieser Religion gelegen. Die gemeinsame Feier der Erinnerung ihrer gemeinschaftlichen Herkunft begingen die hellenischen Stämme in ihren religiösen Festen, d. h. in der Verherrlichung und Verehrung des Gottes oder des Helden, in welchem sie sich als ein gemeinsames Ganzes inbegriffen fühlten. Am lebendigsten, wie aus Bedürfniß das immer weiter in die Vergangen-

heit Entrückte sich mit höchster Deutlichkeit festzuhalten, versinnlichten sie ihre Nationalerinnerungen endlich aber in der Kunst, und hier am unmittelbarsten im vollendeten Kunstwerke, der Tragödie. Das lyrische wie das dramatische Kunstwerk war ein religiöser Akt: bereits aber gab sich in diesem Akte, der ursprünglichen einfachen religiösen Feier gegenüber gehalten, ein gleichsam künstliches Bestreben kund, nämlich das Bestreben, willkürlich und absichtlich diejenige gemeinschaftliche Erinnerung sich vorzuführen, die im gemeinen Leben an unmittelbar lebendigem Eindrucke schon verloren hatte. Die Tragödie war somit die zum Kunstwerke gewordene religiöse Feier, neben welcher die herkömmlich fortgesetzte wirkliche religiöse Tempelfeier nothwendig an Innigkeit und Wahrheit so sehr einbüßte, daß sie eben zur gedankenlosen herkömmlichen Cäremonie wurde, während ihr Kern im Kunstwerke fortlebte.

In der höchst wichtigen Äußerlichkeit des religiösen Aktes stellt sich die Geschlechtsgenossenschaft unter gewissen altbedeutungsvollen Gebräuchen, Formen und Bekleidungen, als eine gemeinschaftliche dar: das Gewand der Religion ist, so zu sagen, die Tracht des Volksstammes, an welcher er sich gemeinschaftlich und auf den ersten Blick erkennt. Dieses, durch uraltes Herkommen geheiligte Gewand, diese gewissermaßen religiös-gesellschaftliche Konvention, hatte sich von der religiösen Feier auf die künstlerische, die Tragödie, übergetragen: in ihm und nach ihr gab der darstellende Tragöde sich als wohlbekannte, verehrte Gestalt der Volksgenossenschaft kund. Keineswegs nur die Größe des Theaters und die Entfernung der Zuschauer bedangen etwa die Erhöhung der menschlichen Gestalt durch den Kothurn, oder gestatteten etwa eben nur die stabile tragische Maske, — sondern diese, Kothurn und Maske, waren nothwendige, religiös bedeutungsvolle Attribute, die im Geleite anderer symbolischer Abzeichen dem Darsteller erst seinen wichtigen, priesterlichen Charakter gaben. Wo nun eine Religion, wenn sie aus dem gemeinen Leben zu weichen beginnt und vor der politischen Richtung desselben sich vollends zurück-

zieht, nur ihrem äußeren Gewande nach eigentlich noch kenntlich vorhanden ist, — dieß Gewand aber, wie bei den Athenern, nur noch als Bekleidung der Kunst die Gestaltungen wirklichen Lebens anzunehmen vermag, da muß dieses wirkliche Leben als unverhüllter Kern der Religion auch unumwunden offen sich bekennen. Der Kern der hellenischen Religion, auf den all' ihr Wesen im Grunde einzig sich bezog, und wie er im wirklichen Leben bereits unwillkürlich als einzig sich geltend machte, war aber: der Mensch. An der Kunst war es, dieß Bekenntniß klar und deutlich auszusprechen: sie that es, indem sie das letzte verhüllende Gewand der Religion von sich warf, und in voller Nacktheit ihren Kern, den wirklichen leiblichen Menschen zeigte.

Mit dieser Enthüllung war aber auch das gemeinschaftliche Kunstwerk vernichtet: das Band der Gemeinschaft in ihm war eben jenes Gewand der Religion gewesen. Wie der Inhalt des gemeinsamen Mythus und der Religion als Gegenstand der darstellenden dramatischen Kunst nach dichterischer Deutung und Absicht, endlich nach eigensüchtig dichterischer Willkür, bereits umgewandelt, verwendet und gar entstellt wurde, war der religiöse Glaube aber auch schon vollständig aus dem Leben der, nur noch politisch mit einander verketteten, Volksgenossenschaft verschwunden. Dieser Glaube, die Verehrung der Götter, die sichere Annahme von der Wahrheit der alten Geschlechtsüberlieferungen, hatten jedoch das Band der Gemeinsamkeit ausgemacht: war es nun zerrissen und als Aberglaube verspottet, so war damit allerdings der unläugbare Inhalt dieser Religion als unbedingter, wirklicher, nackter Mensch zum Vorschein gekommen; dieser Mensch war aber nicht mehr der gemeinsame, von jenem Bande zur Geschlechtsgenossenschaft vereinte, sondern der egoistische, absolute, einzelne Mensch, — nackt und schön, aber losgelöst aus dem schönen Bunde der Gemeinsamkeit.

Von hier ab, von der Zerstörung der griechischen Religion, von der Zertrümmerung des griechischen Naturstaates und seiner Auflösung in den politischen Staat, — von der Zersplitterung des gemeinsamen

tragischen Kunstwerkes, — beginnt für die weltgeschichtliche Menschheit bestimmt und entschieden der neue, unermeßlich große Entwickelungsgang von der untergegangenen geschlechtlich-natürlichen Nationalgemeinsamkeit zur reinmenschlichen Allgemeinsamkeit. Das Band, das der, im nationalen Hellenen sich bewußt werdende, vollkommene Mensch, mit diesem Bewußtwerden, als beengende Fessel zerriß, soll sich als allgemeinsames nun um alle Menschen schlingen. Die Periode von diesem Zeitpunkte bis auf unsere Tage ist daher die Geschichte des absoluten Egoismus, und das Ende dieser Periode wird seine Erlösung in den Kommunismus*) sein. Die Kunst, die diesen einsamen, egoistischen, nackten Menschen als den Ausgangspunkt der bezeichneten weltgeschichtlichen Periode als schönes, mahnendes Monument uns hingestellt hat, ist die Bildhauerkunst, die ihre Blüthe genau dann erreichte, als das menschlich gemeinsame Kunstwerk der Tragödie von ihrer Blüthe herabsank. —

Die Schönheit des menschlichen Leibes war die Grundlage aller hellenischen Kunst, ja sogar des natürlichen Staates gewesen; wir wissen, daß bei dem adeligsten der hellenischen Stämme, bei den spartanischen Doriern, die Gesundheit und unentstellte Schönheit des neugeborenen Kindes die Bedingungen ausmachten, unter denen ihm allein das Leben gestattet war, während Häßlichen und Misgeborenen das Recht zu leben abgesprochen wurde. Dieser schöne nackte Mensch ist der Kern alles Spartanerthumes: aus der wirklichen Freude an der Schönheit des vollkommensten menschlichen, des männlichen Leibes, stammte die, alles spartanische Staatswesen durchdringende und gestaltende, Männerliebe her. Diese Liebe giebt sich

*) Es ist polizei-gefährlich dieses Wort zu gebrauchen: dennoch giebt es keines, welches besser und bestimmter den reinen Gegensatz zu Egoismus bezeichnet. Wer sich heut' zu Tage schämt, als Egoist zu gelten — und das will ja Niemand offen und unumwunden —, der muß es sich schon gefallen lassen, Kommunist genannt zu werden.

uns, in ihrer ursprünglichen Reinheit, als edelste und uneigensüchtigste Äußerung des menschlichen Schönheitssinnes kund. Ist die Liebe des Mannes zum Weibe, in ihrer natürlichsten Äußerung, im Grunde eine egoistisch genußsüchtige, in welcher, wie er in einem bestimmten sinnlichen Genusse seine Befriedigung findet, der Mann nach seinem vollen Wesen nicht aufzugehen vermag, — so stellt sich die Männerliebe als eine bei weitem höhere Neigung dar, eben weil sie *nicht* nach einem bestimmten sinnlichen Genusse sich sehnt, sondern der Mann durch sie mit *seinem ganzen Wesen* in das Wesen des geliebten Gegenstandes sich zu versenken, in ihm aufzugehen vermag; und genau nur in dem Grade, als das Weib bei vollendeter Weiblichkeit, in seiner Liebe zu dem Manne und durch sein Versenken in sein Wesen, auch das männliche Element dieser Weiblichkeit entwickelt und mit dem rein weiblichen in sich zum vollkommenen Abschlusse gebracht hat, somit in dem Grade, als sie dem Manne nicht nur *Geliebte*, sondern auch *Freund* ist, vermag der Mann schon in der Weibesliebe volle Befriedigung zu finden *). Das höhere Element jener Männerliebe bestand aber eben darin, daß es das sinnlich egoistische Genußmoment ausschloß. Nichtsdestoweniger schloß in ihr sich jedoch nicht etwa *nur* ein reingeistiger Freundschaftsbund, sondern die geistige Freundschaft war erst die Blüthe, der vollendete Genuß der sinnlichen Freundschaft: diese entsprang unmittelbar aus der Freude an der Schönheit, und zwar der ganz leiblichen, sinnlichen Schönheit des geliebten Mannes. Diese Freude war aber kein egoistisches Sehnen, sondern ein vollständiges Aussichherausgehen zum unbedingtesten Mitgefühl der Freude des Geliebten an sich selbst, wie sie sich unwillkürlich durch das lebens-

*) Die Erlösung des Weibes in die Mitbetheiligung an der männlichen Natur ist das Werk christlich germanischer Entwickelung: dem Griechen blieb der psychische Prozeß edler entsprechender Vermännlichung des Weibes unbekannt; ihm erschien alles so, wie es sich unmittelbar und unvermittelt gab, — das Weib war ihm Weib, der Mann Mann, und somit trat bei ihm eben da, wo die Liebe zum Weibe naturgemäß befriedigt war, das Verlangen nach dem Manne ein.

frohe, schönheiterregte Gebahren dieses Glücklichen aussprach. Diese Liebe, die in dem edelsten, sinnlich-geistigen Genießen ihren Grund hatte, — nicht unsere briefpostlich litterarisch vermittelte, geistesgeschäftliche, nüchterne Freundschaft, — war bei den Spartanern die einzige Erzieherin der Jugend, die nie alternde Lehrerin des Jünglinges und Mannes, die Anordnerin der gemeinsamen Feste und kühnen Unternehmungen, ja die begeisternde Helferin in der Schlacht, indem sie es war, welche die Liebesgenossenschaften zu Kriegsabtheilungen und Heeresordnungen verband, und die Taktik der Todeskühnheit zur Rettung des bedrohten, oder zur Rache für den gefallenen Geliebten nach unverbrüchlichsten, naturnothwendigsten Seelengesetzen vorschrieb. — Der Spartaner, der somit unmittelbar im Leben sein reinmenschliches, gemeinschaftliches Kunstwerk ausführte, stellte sich dieses unwillkürlich auch nur in der Lyrik dar, diesem unmittelbarsten Ausdrucke der Freude an sich und am Leben, das in seiner nothwendigen Äußerung kaum zum Bewußtsein der Kunst gelangt. Die spartanische Lyrik neigte sich, in der Blüthe des natürlichen dorischen Staates, auch so überwiegend zur ursprünglichen Basis aller Kunst, dem lebendigen Tanze, hin, daß — charakteristisch genug! — uns auch fast gar kein litterarisches Denkmal derselben verblieben ist, eben weil sie nur reine, sinnlich schöne Lebensäußerung war, und alles Abziehen der Dichtkunst von der Ton- und Tanzkunst verwehrte. Selbst der Übergang aus der Lyrik zum Drama, wie wir ihn in den epischen Gesängen zu erkennen haben, blieb den Spartanern fremd; die homerischen Gesänge sind, bezeichnend genug, in ionischer, nicht in dorischer Mundart gesammelt. Während die ionischen Völker, und namentlich schließlich die Athener, unter lebhaftester gegenseitiger Berührung sich zu politischen Staaten entwickelten, und die aus dem Leben verschwindende Religion künstlerisch in der Tragödie nur noch sich darstellten, waren die Spartaner, als abgeschlossene Binnenländler, bei ihrem urhellenischen Wesen verblieben, und stellten ihren unvermischten Naturstaat als ein lebendiges künstlerisches Monument den wechselvollen

Gestaltungen des neueren politischen Lebens gegenüber. Alles, was in dem jähen Wirbel der rastlos zerstörenden neuen Zeit Rettung und Anhalt suchte, richtete damals seine Augen auf Sparta; der Staatsmann suchte die Formen dieses Urstaates zu erforschen, um sie künstlich auf den politischen Staat der Gegenwart überzutragen; der Künstler aber, der das gemeinsame Kunstwerk der Tragödie vor seinen Augen sich zersetzen und zerschälen sah, blickte dahin, wo er den Kern dieses Kunstwerkes, den schönen urhellenischen Menschen, gewahren und für die Kunst erhalten könnte. Wie Sparta als lebendes Monument in die Neuzeit hineinragte, so hielt die Bildhauerkunst den aus diesem lebenden Monumente erkannten urhellenischen Menschen als steinernes, lebloses Monument vergangener Schönheit für die lebendige Barbarei kommender Zeiten fest.

Aber als man aus Athen seine Blicke nach Sparta richtete, nagte bereits der Wurm des gemeinsamen Egoismus verderbnißvoll auch an diesem schönen Staate. Der peloponesische Krieg hatte ihn unwillkürlich in den Strudel der Neuzeit hineingerissen, und Sparta hatte Athen nur durch die Waffen besiegen können, die die Athener zuvor ihnen so furchtbar und unangreiflich gemacht hatten. Statt der ehernen Münzen — diesen Denkmälern der Verachtung des Geldes gegen die Hochstellung des Menschen — häufte sich geprägtes asiatisches Gold in den Kisten des Spartaners; von dem herkömmlichen nüchternen Gemeindemahle zog er sich zum üppigen Gelage zwischen seinen vier Wänden zurück, und die schöne Männerliebe artete — wie schon sonst bei den anderen Hellenen — in widerliches Sinnengelüst aus, so das Motiv dieser Liebe — wodurch sie eben eine höhere als die Frauenliebe war — in ihr unnatürliches Gegentheil verwandelnd.

Diesen Menschen, schön an sich, aber unschön in seinem egoistischen Einzelnsein, hat uns in Marmor und Erz die Bildhauerkunst überliefert, — bewegungslos und kalt, wie eine versteinerte Erinnerung, wie die Mumie des Griechenthums. — Diese Kunst, im Solde der Reichen zur Verzierung der Palläste, gewann um so leichter eine

ungemeine Ausbreitung, als das künstlerische Schaffen in ihr sehr bald zur bloßen mechanischen Arbeit herabsinken konnte. Der Gegenstand der Bildhauerei ist allerdings der Mensch, der unendlich mannigfaltige, charakteristisch verschiedene und in den verschiedensten Affekten sich kundgebende: aber den Stoff zu seiner Darstellung nimmt diese Kunst von der sinnlichen Außengestalt, aus der immer nur die Hülle, nicht der Kern des menschlichen Wesens zu entnehmen ist. Wohl giebt sich der innere Mensch auf das Entsprechendste auch durch seine äußere Erscheinung kund, aber *vollkommen* nur in und durch die *Bewegung*. Der Bildhauer kann von dieser Bewegung aus ihrem mannigfaltigsten Wechsel nur diesen *einen* Moment erfassen und wiedergeben, die eigentliche Bewegung somit nur durch Abstraktion von dem sinnlich vorstehenden Kunstwerke nach einem gewissen, mathematisch vergleichenden Kalkül errathen lassen. War das richtigste und entsprechend sicherste Verfahren, um aus dieser Armuth und Unbehülflichkeit heraus zur Darstellung wirklichen Lebens zu gelangen, einmal gefunden, — war dem natürlichen Stoffe einmal das vollendete Maaß der menschlichen äußeren Erscheinung eingebildet, und ihm die Fähigkeit, dieses überzeugend uns zurückzuspiegeln, einmal abgewonnen, — so war dieses *entdeckte* Verfahren ein sicher zu *erlernendes*, und von Nachbildung zu Nachbildung konnte die Bildhauerkunst undenklich lange fortleben, Anmuthiges, Schönes und Wahres hervorbringen, ohne dennoch aus wirklicher, künstlerischer Schöpferkraft Nahrung zu empfangen. So finden wir denn auch, daß zu der Zeit der römischen Weltherrschaft, als aller künstlerische Trieb längst erstorben war, die Bildhauerkunst in zahlreicher Fülle Werke zu Tage brachte, denen künstlerischer Geist inne zu wohnen schien, trotzdem sie doch nur der glücklich nachahmenden Mechanik in Wahrheit ihr Dasein verdankten: sie konnte ein schönes Handwerk werden, als sie aufgehört hatte, Kunst zu sein, was sie genau nur so lange war, als in ihr noch zu entdecken, zu erfinden war; die Wiederholung einer Entdeckung ist aber eben nur Nachahmung.

Durch das eisengepanzerte, oder mönchisch verhüllte Mittelalter her, leuchtete der lebensbedürftigen Menschheit endlich zuerst das schimmernde Marmorfleisch griechischer Leibesschönheit wieder entgegen: an diesem schönen *Gestein*, nicht an dem wirklichen Leben der alten Welt, sollte die neuere den Menschen wiedererkennen lernen. Unsere moderne Bildhauerkunst entkeimte nicht dem Drange nach Darstellung des wirklich *vorhandenen* Menschen, den sie durch seine modische Verhüllung kaum zu gewahren vermochte, sondern dem Verlangen nach Nachahmung des *nachgeahmten*, sinnlich unvorhandenen Menschen. Sie ist der redliche Trieb, aus einem durchaus unschönen Leben heraus, die Schönheit aus der Vergangenheit sich zurückzukonstruiren. War der aus der Wirklichkeit verschwindende schöne Mensch der Grund der künstlerischen Ausbildung der Bildhauerei gewesen, die, wie im Festhalten eines untergegangenen Gemeinsamen, sich ihn zu monumentalem Behagen aufbewahren wollte, — so konnte dem *modernen* Drange, jene Monumente für sich zu wiederholen, gar nur die gänzliche Abwesenheit dieses Menschen im Leben zu Grunde liegen. Dadurch, daß dieser Drang somit sich nie *aus* dem Leben und *im* Leben befriedigte, sondern nur von Monument zu Monument, von Stein zu Stein, von Bild zu Bild sich fort und fort bewegte, mußte unsere, die eigentliche Bildhauerkunst nur nachahmende, moderne Bildhauerkunst in Wahrheit den Charakter eines zünftischen Gewerkes annehmen, in welchem der Reichthum von Regeln und Normen, nach denen sie verfuhr, im Grunde nur ihre Armuth als *Kunst*, ihre Unfähigkeit zu *erfinden*, offenbarte. Indem sie sich und ihre Werke statt des im Leben nicht vorhandenen schönen Menschen hinstellt, — indem sie als Kunst gewissermaßen von diesem Mangel lebt, — geräth sie aber endlich in eine egoistisch einsame Stellung, in welcher sie, so zu sagen, nur den Wetterkünder der im Leben noch herrschenden Unschönheit abgiebt, und zwar mit einem gewissen Behagen an dem Gefühle ihrer — *relativen* — Nothwendigkeit bei so bestellten Witterungsverhältnissen. Gerade so lange

nur vermag nämlich die moderne Bildhauerkunst irgend welchem Bedürfnisse zu entsprechen, als der schöne Mensch im wirklichen Leben nicht vorhanden ist: sein Erscheinen im Leben, sein unmittelbar durch sich maaßgebendes Gestalten, müßte der Untergang unserer heutigen Plastik sein; denn das Bedürfniß, dem sie einzig zu entsprechen vermag, ja — das sie durch sich künstlich erst anregt, — ist das, welches aus der Unschönheit des Lebens sich herausſehnt, nicht aber das, welches aus einem wirklich schönen Leben nach der Darstellung dieses Lebens einzig im lebendigen Kunstwerke verlangt. Das wahre, schöpferische, künstlerische Verlangen geht jedoch aus Fülle, nicht aus Mangel hervor: die Fülle der modernen Bildhauerkunst ist aber die Fülle der auf uns gekommenen Monumente griechischer Plastik; aus dieser Fülle *schafft* sie nun aber nicht, sondern durch den Mangel an Schönheit im Leben wird sie ihr nur zugetrieben; sie versenkt sich in diese Fülle, um vor dem Mangel zu flüchten.

So ohne Möglichkeit zu erfinden, verträgt sie endlich, um nur irgendwie zu erfinden, mit der vorhandenen Gestaltung des Lebens: wie in Verzweiflung wirft sie sich das Gewand der Mode vor, und um von diesem Leben wiedererkannt und belohnt zu werden, bildet sie das Unschöne nach, um *wahr*, d. h. nach *unseren* Begriffen wahr, zu sein, giebt sie es vollends gar auf, *schön* zu sein. So geräth die Bildhauerkunst unter dem Bestehen derselben Bedingungen, die sie am künstlichen Leben erhalten, in den unseligen, unfruchtbaren oder Unschönes zeugenden Zustand, aus dem sie sich nothwendig nach Erlösung sehnen muß: die Lebensbedingungen, in die sie sich erlöst wünscht, sind jedoch genau genommen die Bedingungen desjenigen Lebens, dem gegenüber die Bildhauerkunst als selbständige Kunst geradesweges aufhören muß. Um schöpferisch werden zu können, sehnt sie sich nach der Herrschaft der Schönheit im wirklichen Leben, aus dem sie einzig lebendigen Stoff zur Erfindung zu gewinnen verhofft: diese Sehnsucht müßte aber, sobald sie erfüllt ist, die ihm inne wohnende egoistische Täuschung in so weit offenbaren, als

die Bedingungen zum nothwendigen Schaffen der Bildhauerkunst im wirklich leiblich schönen Leben jedenfalls aufgehoben sein würden.

Im gegenwärtigen Leben entspricht die Bildhauerkunst, als selbständige Kunst, eben nur einem relativen Bedürfnisse: diesem verdankt sie aber in Wirklichkeit ihr heutiges Dasein, ja ihre Blüthe; der andere, dem modernen entgegengesetzte Zustand ist aber der, in welchem ein nothwendiges Bedürfniß nach den Werken der Bildhauerkunst nicht füglich gedacht werden kann. Huldigt der Mensch im vollen Leben dem Prinzipe der Schönheit, bildet er seinen eigenen lebendigen Leib schön, und freut er sich dieser an ihm selbst kundgegebenen Schönheit, so ist Gegenstand und künstlerischer Stoff der Darstellung dieser Schönheit und der Freude an ihr unzweifelhaft der vollkommene, warme, lebendige Mensch selbst: sein Kunstwerk ist das Drama, und die Erlösung der Plastik ist genau die der Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige. Erst wenn der Drang des künstlerischen Bildhauers in die Seele des Tänzers, des mimischen Darstellers, des singenden und sprechenden, übergegangen ist, kann dieser Drang als wirklich gestillt gedacht werden. Erst wenn die Bildhauerkunst nicht mehr existirt, oder, nach einer anderen als der menschlich leiblichen Richtung hin, als Skulptur in die Architektur aufgegangen, wenn die starre Einsamkeit dieses einen, in Stein gehauenen Menschen in die unendlich strömende Vielheit der lebendigen wirklichen Menschen sich aufgelöst haben wird; wenn wir die Erinnerung an geliebte Todte in ewig neu lebendem, seelenvollem Fleisch und Blut, nicht wiederum in todtem Erz oder Marmor uns vorführen; wenn wir aus dem Steine uns die Bauwerke zur Einhegung des lebendigen Kunstwerkes errichten, nicht aber den lebendigen Menschen in ihm uns mehr vorzustellen nöthig haben, dann erst wird die wahre Plastik auch vorhanden sein.

## 3.

## Malerkunst.

Wie da, wo uns der Genuß an dem symphonischen Spiele eines Orchesters versagt ist, wir am Klaviere durch einen Auszug diesen Genuß uns zurückzurufen versuchen; wie wir den Eindruck, den ein farbiges Ölgemälde in einer Bildergallerie auf uns machte, da, wo uns der Anblick dieses Gemäldes nicht mehr verstattet ist, uns durch einen Kupferstich zu vergegenwärtigen trachten, — so hatte die Malerkunst, wenn nicht in ihrer Entstehung, doch in ihrer künstlerischen Ausbildung, dem sehnsüchtigen Bedürfnisse zu entsprechen, das verloren gegangene, menschlich lebendige Kunstwerk der Erinnerung wieder vorzuführen.

Ihren rohen Anfängen, wo sie gleich der Bildhauerei aus dem noch unkünstlerischen religiösen Vorstellungsdrange entsprang, haben wir hier vorüberzugehen, indem sie künstlerische Bedeutung erst von da an gewinnt, wo das lebendige Kunstwerk der Tragödie verblich und dafür die hellen farbigen Gestaltungen der Malerkunst die wundervollen, bedeutungsreichen Scenen für das Auge festzuhalten suchte, die zu unmittelbarem lebenswarmen Eindrucke sich nicht mehr darboten.

So feierte das griechische Kunstwerk in der Malerei seine Nachblüthe. Diese Blüthe war nicht mehr jene dem reichsten Leben unwillkürlich und naturnothwendig entsprießende; ihre Nothwendigkeit war vielmehr eine Kulturnothwendigkeit; sie ging aus einem bewußten, willkürlichen Drange hervor, nämlich dem Wissen von der Schönheit der Kunst, und dem Willen, diese Schönheit gleichsam zum Verweilen in einem Leben zu zwingen, dem sie unbewußt, unwillkürlich nicht mehr als nothwendiger Ausdruck seiner innersten Seele angehörte. Die Kunst, die ohne Geheiß und ganz von selbst aus der Gemeinsamkeit des Volkslebens aufgeblüht war, hatte durch

ihr wirkliches Vorhandensein, und an der Betrachtung ihrer Erscheinung, zugleich auch den Begriff von ihr erst zum Dasein gebracht; denn nicht die Idee der Kunst hatte sie in das Leben gerufen, sondern sie, die wirklich vorhandene Kunst, hat die Idee von sich entwickelt. Die mit Naturnothwendigkeit treibende künstlerische Kraft des Volkes war nun erstorben; was sie geschaffen, lebte nur noch in der Erinnerung oder in der künstlichen Wiederholung. Während das Volk in Allem, was es that, und namentlich auch in der Selbstvernichtung seiner nationalen Eigenthümlichkeit und Abgeschlossenheit, durch alle Zeiten hindurch immer wieder nur nach innerer Nothwendigkeit, und so im Zusammenhange mit dem großartigsten Entwickelungsgange des menschlichen Geschlechtes verfuhr, vermochte das einsame künstlerische Gemüth, dem bei seinem Sehnen nach dem Schönen der Lebensdrang des Volkes in seinen unschönen Äußerungen unverständlich bleiben mußte, sich nur durch den Hinblick auf das Kunstwerk einer vergangenen Zeit zu trösten, und, bei der erkannten Unmöglichkeit, dieß Kunstwerk willkürlich von Neuem zu beleben, seinen Trost sich so wohlthätig wie möglich, durch lebensgetreue Auffrischung des aus der Erinnerung Erkennbaren, von Andauer zu machen, — wie wir die Züge eines geliebten Todten durch ein Portrait uns zur Erinnerung bewahren. Hierdurch wurde die Kunst selbst zu einem Kunstgegenstande; der von ihr gewonnene Begriff ward ihr Gesetz, und die Kulturkunst, die erlernbare, an sich immer nachzuweisende, begann ihren Lebenslauf, der, wie wir heut' zu Tage sehen, in den unkünstlerischesten Zeiten und Lebensverhältnissen ohne Stocken sich fortsetzen kann, — jedoch nur zum egoistischen Genuß des vom Leben getrennten, vereinzelten, kunstsehnsüchtigen Kulturgemüthes. —

Von dem thörigen Verfahren, durch bloße nachahmende Wiederholung das tragische Kunstwerk sich zurück zu konstruiren, — wie ihm die alexandrinischen Hofdichter z. B sich hingaben, — unterschied sich jedoch die Malerkunst auf das Vortheilhafteste, indem sie das Ver-

lorene verloren gab, und dem Drange, es wieder vorzuführen, durch Ausbildung einer besonderen, eigenthümlichen, künstlerischen Fähigkeit des Menschen entsprach. War die Äußerung dieser Fähigkeit eine vielfach vermittelte, so gewann die Malerei vor der Bildhauerei doch bald einen wichtigen Vorzug. Das Werk des Bildhauers stellte in seinem Material den ganzen Menschen nach seiner vollkommenen Form dar, und stand insofern dem lebendigen Kunstwerke des sich selbst darstellenden Menschen näher, als das Werk der Malerei, das von diesem gewissermaßen nur den farbigen Schatten zu geben vermochte: wie in beiden Nachbildungen das Leben dennoch unerreichbar war, und Bewegung in ihren Darstellungen nur dem beschauenden Denker angedeutet, ihre denkbare Möglichkeit der Phantasie des Beschauers, nach gewissen natürlichen Gesetzen der Abstraktion, zur Ausführung nur überlassen werden konnte, — so vermochte die Malerei, eben weil sie noch idealer von der Wirklichkeit absah, noch mehr nur auf künstlerische Täuschung ausging als die Bildhauerei, auch vollständiger zu dichten als diese. Die Malerei brauchte sich endlich nicht, wie die Bildhauerei, mit der Darstellung *dieses* Menschen, oder dieser *gewissen*, ihrer Darstellung nur möglichen, Gruppen oder Aufstellungen zu begnügen; die künstlerische Täuschung ward in ihr vielmehr so zur vorwiegenden Nothwendigkeit, daß sie nicht nur nach Tiefe und Breite beziehungsreich sich ausdehnende menschliche Gruppen, sondern auch den Umkreis ihrer außermenschlichen Umgebung, die *Naturscene* selbst in das Bereich ihrer Darstellung zu ziehen hatte.« Hierauf begründet sich ein vollkommen neues Moment in der Entwickelung des künstlerischen Anschauungs- und Darstellungsvermögens des Menschen: nämlich dieß des innigen Begreifens und Wiedergebens der *Natur* durch die *Landschaftsmalerei*.

Dieses Moment ist von der entscheidendsten Wichtigkeit für die ganze bildende Kunst: es bringt diese, — die in der Architektur von der Anschauung und künstlerischen Benutzung der Natur zu Gunsten

des Menschen ausging, — in der Plastik, wie zur Vergötterung des Menschen, sich allein nur noch auf diesen als Gegenstand bezog, — zum vollendeten Abschluß dadurch, daß es sie vom Menschen aus mit immer vollkommenerem Verständniß endlich ganz wieder der Natur zuwandte, und zwar indem es die bildende Kunst fähig machte, die Natur ihrem Wesen nach innig zu erfassen, die Architektur gleichsam zur vollkommenen, lebensvollen Darstellung der Natur zu erweitern. Der menschliche Egoismus, der in der nackten Architektur die Natur immer nur noch auf sich allein bezog, brach sich gewissermaßen in der Landschaftsmalerei, welche die Natur in ihrem eigenthümlichen Wesen rechtfertigte, den künstlerischen Menschen zum liebevollen Aufgehen in sie bewog, um ihn unendlich erweitert in ihr sich wiederfinden zu lassen.

Als griechische Maler die Scenen, die zuvor in der Lyrik, dem lyrischen Epos und der Tragödie durch wirkliche Darstellung Auge und Ohr vorgeführt worden waren, durch Zeichnung und Farbe erinnerungsvoll sich festzuhalten und wiederum darzustellen suchten, galten ihnen ohne Zweifel die Menschen allein als der Darstellung würdige und für sie maaßgebende Gegenstände, und der sogenannten historischen Richtung verdanken wir die Entwickelung der Malerei zu ihrer ersten Kunsthöhe. Hielt sie somit das gemeinsame Kunstwerk in der Erinnerung fest, so blieben, als die Bedingungen schwanden, die auch das sehnsüchtige Festhalten dieser Erinnerungen hervorriefen, zwei Wege offen, nach denen die Malerei als selbständige Kunst sich weiter zu entwickeln hatte: das Portrait und — die Landschaft. In der Darstellung der Scenen des Homeros und der Tragiker war die Landschaft als nothwendiger Hintergrund bereits erfaßt und wiedergegeben worden: gewiß aber erfaßten sie die Griechen zur Blüthezeit ihrer Malerei noch mit keinem anderen Auge, als der Grieche seinem eigenthümlichen Geiste nach überhaupt sie je zu erfassen geneigt war. Die Natur war dem Griechen eben nur der ferne Hintergrund des Menschen: weit im Vordergrunde stand der Mensch

selbst, und die Götter, denen er die bewegende Naturmacht zusprach, waren eben menschliche Götter. Allem, was er in der Natur ersah, suchte er menschliche Gestalt und menschliches Wesen anzubilden, und als vermenschlicht hatte die Natur für ihn gerade den unendlichen Reiz, in dessen Genuß seinem Schönheitssinne es unmöglich war, sie, wie vom Standpunkte jüdisch modernen Utilismus' aus, sich nur als einen roh sinnlich genießbaren Gegenstand zu eigen zu machen. Dennoch nährte er diese schöne Selbstbeziehung zur Natur nur durch einen unwillkürlichen Irrthum: bei seiner Vermenschlichung der Natur legte er ihr auch menschliche Motive unter, die, als in der Natur wirkend, nothwendig dem wahren Wesen der Natur gegenüber gehalten, nur willkürlich gedacht werden konnten. Wie der Mensch, seinem besonderen Wesen nach, im Leben und in seinem Verhältniß zur Natur aus Nothwendigkeit handelt, entstellt er sich unwillkürlich in seiner Vorstellung das Wesen der Natur, wenn er sie nach *menschlicher* Nothwendigkeit, nicht nach der *ihrigen*, gebahrend sich denkt. Sprach dieser Irrthum bei den Griechen sich schön aus, wie er bei anderen, namentlich asiatischen, Völkern sich meist häßlich äußerte, so war er nichtsdestoweniger doch ein dem hellenischen Leben selbst grundverderblicher Irrthum. Als der Hellene aus der geschlechtlich nationalen Urgemeinschaft sich losgelöst, als er das unwillkürlich ihr entnommene Maaß schönen Lebens verloren hatte, vermochte dieses nothwendige Maaß sich nirgends ihm aus einer richtigen Anschauung der Natur zu ersetzen. Er hatte unbewußt in der Natur gerade nur so lange eine bindende, umfassende Nothwendigkeit erblickt, als diese Nothwendigkeit als eine im gemeinsamen Leben bedingte ihm selbst zum Bewußtsein kam: löste dieses sich in seine egoistischen Atome auf, beherrschte ihn nur die Willkür seines mit der Gemeinsamkeit nicht mehr zusammenhängenden Eigenwillens, oder endlich eine, aus dieser allgemeinen Willkür Kraft gewinnende, wiederum willkürliche äußere Macht, — so fehlte bei seiner mangelnden Erkenntniß der Natur, welche er nun ebenso

willkürlich wähnte als sich selbst und die ihn beherrschende weltliche Macht, das sichere Maaß, nach dem er sein Wesen wiederum hätte erkennen können, und das sie, zu deren größtem Heile, den Menschen darbietet, die in ihr die Nothwendigkeit ihres Wesens und ihre nur im weitesten, allumfassendsten Zusammenhange alles Einzelnen wirkende, ewig zeugende Kraft erkennen. Keinem anderen, als diesem Irrthume sind die ungeheuerlichsten Ausschweifungen des griechischen Geistes entsprungen, die wir während des byzantinischen Kaiserthumes in einem Grade gewahren, der uns den hellenischen Charakter gar nicht mehr erkennen läßt, und der im Grunde doch nur die normale Krankheit seines Wesens war. Die Philosophie mochte mit noch so redlichem Bemühen den Zusammenhang der Natur zu erfassen suchen: hier gerade zeigte es sich, wie unfähig die Macht der abstrakten Intelligenz ist. Allen Aristoteless zum Hohne schuf sich das Volk, das aus dem millionenfachen allgemeinen Egoismus heraus absolut selig werden wollte, eine Religion, in der die Natur zum reinen Spielball menschlich raffinirender Glückseligkeitssucht gemacht wurde. Mit der Ansicht des Griechen, welche der Natur menschlich willkürliche Gestaltungsmotive unterstellte, brauchte sich nur die jüdisch-orientalische Nützlichkeitsvorstellung von ihr zu begatten, um die Disputationen und Dekrete der Konzilien über das Wesen der Trinität und die deßhalb unaufhörlich geführten Streitigkeiten, ja Volkskriege, als Früchte dieser Begattung der staunenden Geschichte als unwiderlegliche Thatsachen zuzuführen.

Die römische Kirche machte nach Ablauf des Mittelalters aus der Annahme der Unbeweglichkeit der Erde zwar noch einen Glaubensartikel, vermochte es dennoch aber nicht zu wehren, daß Amerika entdeckt, die Gestalt der Erde erforscht, und endlich die Natur so weit der Erkenntniß erschlossen wurde, daß der Zusammenhang aller in ihr sich kundgebenden Erscheinungen ihrem Wesen nach unzweifelhaft erwiesen ist. Der Drang, der zu diesen Entdeckungen führte, suchte gleichzeitig sich in derjenigen Kunstart ebenfalls auszusprechen, in der

er am geeignetsten zu künstlerischer Befriedigung gelangen konnte. Beim Wiedererwachen der Künste knüpfte auch die Malerei, im Drange nach Veredelung ihre künstlerische Wiedergeburt, an die Antike an; unter dem Schutze der üppigen Kirche gedieh sie zur Darstellung kirchlicher Historien, und ging von diesen zu Scenen wirklicher Geschichte und aus dem wirklichen Leben über, jederzeit sich des Vortheiles erfreuend, diesem wirklichen Leben Form und Farbe noch entnehmen zu können. Je mehr die sinnliche Gegenwart dem entstellenden Einflusse der Mode zu erliegen hatte, und während die neuere Historienmalerei, um schön zu sein, von der Unschönheit des Lebens sich zum Konstruiren aus dem Gedanken und zum willkürlichen Kombiniren von, wiederum der Kunstgeschichte — nicht dem Leben selbst — entnommenen, Manieren und Stylen gedrängt sah, — machte sich, von der Darstellung des modischen Menschen abliegend, diejenige Richtung der Malerei aber Bahn, der wir das liebevolle Verständniß der Natur in der Landschaft verdanken.

Der Mensch, um den sich bisher die Landschaft wie um ihren egoistischen Mittelpunkt immer nur gruppirt hatte, schrumpfte in der Fülle der Umgebung ganz in dem Grade immer mehr zusammen, als im wirklichen Leben er sich immer mehr unter das unwürdige Joch der entstellenden Mode beugte, so daß er endlich in der Landschaft die Rolle zuertheilt bekam, die zuvor der Landschaft im Verhältniß zu ihm zugewiesen war. Wir können, unter den gegebenen Umständen, diesen Fortschritt der Landschaft nur als einen Sieg der Natur über die schlechte, menschenentwürdigende Kultur feiern; denn in ihm behauptete sich auf die einzig mögliche Weise die unentstellte Natur gegen ihre Feindin, indem sie, gleichsam Schutz suchend, wie aus Noth dem innigen Verständnisse des künstlerischen Menschen sich erschloß.

Die moderne Naturwissenschaft und die Landschaftsmalerei sind die Erfolge der Gegenwart, die uns in wissenschaftlicher wie künstlerischer Hinsicht einzig Trost und Rettung vor

Wahnsinn und Unfähigkeit bieten. Mag, bei der trostlosen Zersplitterung aller unserer künstlerischen Richtungen, das einzelne Genie, das ihnen zur momentanen, fast gewaltsamen Vereinigung dient, um so Erstaunenswürdigeres leisten, als weder das Bedürfniß noch die Bedingungen zu seinem Kunstwerke vorhanden sind: das gemeinsame Genie der Malerkunst ergießt sich doch einzig fast nur in der Richtung der Landschaftsmalerei; denn hier findet es unerschöpflichen Gegenstand und durch ihn unerschöpfliches Vermögen, während es nach anderen Richtungen hin als Darsteller der Natur nur mit willkürlichem Sichten, Sondern und Wählen verfahren kann, um unserem durchaus unkünstlerischen Leben irgend kunstwürdige Gegenstände abzugewinnen. Je mehr die sogenannte Historienmalerei durch Dichten und Deuten den schönen wahren Menschen und das schöne wahre Leben aus den, der Gegenwart entlegensten Erinnerungen uns vorzuführen sich bemüht, je mehr sie, bei dem ungeheuren Aufwande von Vermittelungen hierbei, die zwangvoll auf ihr lastende Aufgabe bekennt, mehr und etwas anderes sein zu müssen, als dem Wesen einer Kunstart zu sein gebührt, — desto mehr hat auch sie sich nach einer Erlösung zu sehnen, die, wie die einzig nothwendige der Bildhauerei, eigentlich nur in ihrem Aufgehen darin ausgesprochen sein könnte, woher sie ursprünglich die Kraft zum künstlerischen Leben gewonnen hatte, und dieß war eben das lebendige menschliche Kunstwerk selbst, dessen Erstehen aus dem Leben die Bedingungen vollkommen aufheben müßte, die ihr Dasein und Gedeihen als selbständige Kunstart nothwendig machen konnten. Ein gesundes, nothwendiges Leben vermag die menschendarstellende Malerkunst unmöglich da zu führen, wo, ohne Pinsel und Leinwand, im lebendigsten künstlerischen Rahmen, der schöne Mensch sich selbst vollendet darstellt. Was sie bei redlichem Bemühen zu erreichen strebt, erreicht sie am vollkommensten, wenn sie ihre Farbe und ihr Verständniß in der Anordnung auf die lebendige Plastik des wirklichen dramatischen Darstellers überträgt; wenn von Leinwand und Kalk herab sie auf die

tragische Bühne steigt, um den Künstler an sich selbst das ausführen zu lassen, was sie vergebens sich bemüht, durch Häufung der reichsten Mittel ohne wirkliches Leben zu vollbringen.

Die Landschaftsmalerei aber wird, als letzter und vollendeter Abschluß aller bildenden Kunst, die eigentliche, lebengebende Seele der Architektur werden; sie wird uns so lehren die Bühne für das dramatische Kunstwerk der Zukunft zu errichten, in welchem sie, selbst lebendig, den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten, Menschen darstellen wird. —

Dürfen wir so durch die höchste Kraft der bildenden Kunst uns die Scene des gemeinsamen Kunstwerkes der Zukunft, in ihr also die innig erkannte und verstandene Natur als gewonnen betrachten, so vermögen wir nun auf dieses Kunstwerk selbst nähere Schlüsse zu ziehen.

# IV.

## Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft.

Betrachten wir die Stellung der modernen Kunst — so weit sie in Wahrheit Kunst ist — zum öffentlichen Leben, so erkennen wir zunächst ihre vollständige Unfähigkeit, auf dieses öffentliche Leben im Sinne ihres edelsten Strebens einzuwirken. Der Grund hiervon ist, daß sie, als bloßes Kulturprodukt, aus dem Leben nicht wirklich selbst hervorgegangen ist und nun, als Treibhauspflanze, unmöglich in dem natürlichen Boden und in dem natürlichen Klima der Gegenwart Wurzel zu schlagen vermag. Die Kunst ist das Sondereigenthum einer Künstlerklasse geworden; Genuß bietet sie nur denen, die sie verstehen, und zu ihrem Verständniß erfordert sie ein besonderes, dem wirklichen Leben abgelegenes Studium, das Studium der Kunstgelehrsamkeit. Dieses Studium und das aus ihm zu erlangende Verständniß glaubt zwar heut' zu Tage sich Jeder zu eigen gemacht zu haben, der sich das Geld zu eigen gemacht hat, mit dem er die ausgebotenen Kunstgenüsse bezahlt: ob die große Zahl vorhandener Kunstliebhaber den Künstler in seinem besten Streben aber zu verstehen

vermögen, wird dieser Künstler bei Befragen jedoch nur mit einem tiefen Seufzer zu beantworten haben. Erwägt er nun aber die unendlich größere Masse Derjenigen, die durch die Ungunst unserer sozialen Verhältnisse nach jeder Seite hin sowohl vom Verständnisse, als selbst vom Genusse der modernen Kunst ausgeschlossen bleiben müssen, so hat der heutige Künstler inne zu werden, daß sein ganzes Kunsttreiben im Grunde nur ein egoistisches, selbstgefälliges Treiben ganz für sich, daß seine Kunst dem öffentlichen Leben gegenüber nichts anderes als Luxus, Überfluß, eigensüchtiger Zeitvertreib ist. Der täglich wahrgenommene und bitter beklagte Abstand zwischen sogenannter Bildung und Unbildung ist so ungeheuer, ein Mittelglied zwischen beiden so undenkbar, eine Versöhnung so unmöglich, daß, bei einiger Aufrichtigkeit, die auf jene unnatürliche Bildung begründete moderne Kunst zu ihrer tiefsten Beschämung sich eingestehen müßte, wie sie einem Lebenselemente ihr Dasein verdanke, welches *sein* Dasein wiederum nur auf die tiefste Unbildung der eigentlichen Masse der Menschheit stützen kann. Das Einzige, was in dieser ihr zugewiesenen Stellung die moderne Kunst vermögen sollte und in redlichen Herzen zu vermögen strebt, nämlich *Bildung zu verbreiten*, vermag sie nicht, und zwar einfach aus dem Grunde, weil die Kunst, um irgendwie im Leben wirken zu können, selbst die Blüthe einer *natürlichen*, d. h. von unten heraufgewachsenen, Bildung sein muß, nie aber im Stande sein kann, von *oben* herab Bildung auszugießen. Im besten Falle gleicht daher unsere Kulturkunst Demjenigen, der in einer fremden Sprache einem Volke sich mittheilen will, welches diese nicht kennt: Alles, und namentlich auch das Geistreichste, was er hervorbringt, kann nur zu den lächerlichsten Verwirrungen und Misverständnissen führen. —

Stellen wir uns zunächst dar, wie die moderne Kunst zu verfahren haben müßte, um *theoretisch* zu ihrer Erlösung aus der einsamen Stellung ihres unbegriffenen Wesens heraus, und zum allgemeinsten Verständnisse des öffentlichen Lebens vorzuschreiten: wie diese

Erlösung aber durch die praktische Vermittelung des öffentlichen Lebens allein möglich werden kann, wird sich dann leicht von selbst herausstellen.

Die bildende Kunst, sahen wir, kann zu schöpferischem Gedeihen einzig dadurch gelangen, daß sie nur noch im Bunde mit dem künstlerischen, nicht dem auf bloße Nützlichkeit bedachten Menschen zu ihren Werken sich anläßt.

Der künstlerische Mensch kann sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke vollkommen genügen: in jeder Vereinzelung seiner künstlerischen Fähigkeiten ist er unfrei, nicht vollständig Das, was er sein kann; wogegen er im gemeinsamen Kunstwerke frei, und vollständig Das ist, was er sein kann.

Das wahre Streben der Kunst ist daher das allumfassende: jeder vom wahren Kunsttriebe Beseelte will durch die höchste Entwickelung seiner besonderen Fähigkeit nicht die Verherrlichung dieser besonderen Fähigkeit, sondern die Verherrlichung des Menschen in der Kunst überhaupt erreichen.

Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist.

Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten Mittheilung an eine gemeinsame Öffentlichkeit hervorgehend: jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Öffentlichkeit zum vollen Verständnisse nur durch gemeinsame Mittheilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen, denn die Absicht jeder einzelnen Kunstart wird nur im gegenseitig sich verständigenden und ver-

ständnißgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten vollständig erreicht. —

Die Architektur kann keine höhere Absicht haben, als einer Genossenschaft künstlerisch sich durch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Kundgebung nothwendig ist. Nur dasjenige Bauwerk ist nach Nothwendigkeit errichtet, das einem Zwecke des Menschen am dienlichsten entspricht: der höchste Zweck des Menschen ist der künstlerische, der höchste künstlerische das Drama. Im gewöhnlichen Nutzgebäude hat der Baukünstler nur dem niedrigsten Zwecke der Menschheit zu entsprechen: Schönheit ist in ihm Luxus. Im Luxusgebäude hat er einem unnöthigen und unnatürlichen Bedürfnisse zu entsprechen: sein Schaffen ist daher willkürlich, unproduktiv, unschön. Bei der Konstruktion desjenigen Gebäudes hingegen, das in allen seinen Theilen einzig einem gemeinsamen künstlerischen Zwecke entsprechen soll, — also des Theaters, hat der Baumeister einzig als Künstler und nach den Rücksichtsnahmen auf das Kunstwerk zu verfahren. In einem vollkommenen Theatergebäude giebt bis auf die kleinsten Einzelheiten nur das Bedürfniß der Kunst Maaß und Gesetz. Dieß Bedürfniß ist ein doppeltes, das des Gebens und des Empfangens, welches sich beziehungsvoll gegenseitig durchdringt und bedingt. Die Scene hat zunächst die Aufgabe, alle räumlichen Bedingungen für eine auf ihr darzustellende gemeinsame dramatische Handlung zu erfüllen: sie hat zweitens diese Bedingungen aber im Sinne der Absicht zu lösen, diese dramatische Handlung dem Auge und dem Ohre der Zuschauer zur verständlichen Wahrnehmung zu bringen. In der Anordnung des Raumes der Zuschauer giebt das Bedürfniß nach Verständniß des Kunstwerkes optisch und akustisch das nothwendige Gesetz, dem, neben der Zweckmäßigkeit, zugleich nur durch die Schönheit der Anordnungen entsprochen werden kann; denn das Verlangen des gemeinsamen Zuschauers ist eben das Verlangen nach dem Kunstwerk, zu dessen Erfassen er durch Alles, was sein Auge berührt, be-

stimmt werden muß *). So versetzt er durch Schauen und Hören sich gänzlich auf die Bühne; der Darsteller ist Künstler nur durch volles Aufgehen in das Publikum. Alles, was auf der Bühne athmet und sich bewegt, athmet und bewegt sich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mittheilung, nach Angeschaut-Angehörtwerden in jenem Raume, der, bei immer nur verhältnißmäßigem Umfange, vom sceniſchen Standpunkte aus dem Darsteller doch die gesammte Menschheit zu enthalten dünkt; aus dem Zuschauerraume aber verschwindet das Publikum, dieser Repräsentant des öffentlichen Lebens, sich selbst; es lebt und athmet nur noch in dem Kunstwerke, das ihm das Leben selbst, und auf der Scene, die ihm der Weltraum dünkt.

Solche Wunder entblühen dem Bauwerke des Architekten, solchen Zaubern vermag er realen Grund und Boden zu geben, wenn er die Absicht des höchsten menschlichen Kunstwerkes zu der seinigen macht, wenn er die Bedingungen ihres Lebendigwerdens aus seinem eigenthümlichen künstlerischen Vermögen heraus in das Dasein ruft. Wie kalt, regungslos und todt stellt sich hiergegen sein Bauwerk dar, wenn er, ohne einer höheren Absicht als der des Luxus sich anzuschließen, ohne die künstlerische Nothwendigkeit, welche ihn im Theater nach jeder Seite hin das Sinnigste anordnen und erfinden läßt, nur nach der spekulirenden Laune seiner selbstverherrlichungssüchtigen Willkür zu verfahren, Massen und Zierrathen zu schichten und zu reihen hat, um

*) Die Aufgabe des Theatergebäudes der Zukunft darf durch unsere modernen Theatergebäude keineswegs als gelöst angesehen werden: in ihnen sind herkömmliche Annahmen und Gesetze maaßgebend, die mit den Erfordernissen der reinen Kunst nichts gemein haben. Wo Erwerbsspekulation auf der einen, und mit ihr luxuriöse Prunksucht auf der anderen Seite bestimmend einwirken, muß das absolute Interesse der Kunst auf das Empfindlichste beeinträchtigt werden, und so wird kein Baumeister der Welt es z. B. vermögen, die durch die Trennung unseres Publikums in die unterschiedensten Stände und Staatsbürgerkategorien gebotene Übereinanderschichtung und Zersplitterung der Zuschauerräume zu einem Gesetze der Schönheit zu erheben. Denkt man sich in die Räume des gemeinsamen Theaters der Zukunft, so erkennt man ohne Mühe, daß in ihm ein ungeahnt reiches Feld der Erfindung offen steht.

heute die Ehre eines übermüthigen Reichen, morgen die eines modernisirten Jehova's zu versinnlichen! —

Aber auch die schönste Form, das üppigste Gemäuer von Stein, genügt dem dramatischen Kunstwerke nicht allein zur vollkommen entsprechenden räumlichen Bedingung seines Erscheinens. Die Scene, die dem Zuschauer das Bild des menschlichen Lebens vorführen soll, muß zum vollen Verständnisse des Lebens auch das lebendige Abbild der Natur darzustellen vermögen, in welchem der künstlerische Mensch erst ganz als solcher sich geben kann. Die Wände dieser Scene, die kalt und theilnahmlos auf den Künstler herab und zu dem Publikum hin starren, müssen sich mit den frischen Farben der Natur, mit dem warmen Lichte des Äthers schmücken, um würdig zu sein an dem menschlichen Kunstwerke Theil zu nehmen. Die plastische Architektur fühlt hier ihre Schranke, ihre Unfreiheit, und wirft sich liebebedürftig der Malerkunst in die Arme, die sie zum schönsten Aufgehen in die Natur erlösen soll.

Hier tritt die Landschaftsmalerei ein, von einem gemeinsamen Bedürfnisse hervorgerufen, dem nur sie zu entsprechen vermag. Was der Maler mit glücklichem Auge der Natur entsehen, was er als künstlerischer Mensch der vollen Gemeinsamkeit zum künstlerischen Genusse darstellen will, fügt er hier als sein reiches Theil dem vereinten Werke aller Künste ein. Durch ihn wird die Scene zur vollen künstlerischen Wahrheit: seine Zeichnung, seine Farbe, seine warm belebende Anwendung des Lichtes zwingen die Natur der höchsten künstlerischen Absicht zu dienen. Was der Landschaftsmaler bisher im Drange nach Mittheilung des Ersehenen und Begriffenen in den engen Rahmen des Bildstückes einzwängte, — was er an der einsamen Zimmerwand des Egoisten aufhängte, oder zu beziehungsloser, unzusammenhängender und entstellender Übereinanderschichtung in einem Bilderspeicher dahingab, — damit wird er nun den weiten Rahmen der tragischen Bühne erfüllen, den ganzen Raum der Scene zum Zeugniß seiner naturschöpferischen Kraft gestaltend. Was er durch den Pinsel und

durch feinste Farbenmischung nur andeuten, der Täuschung nur annähern konnte, wird er hier durch künstlerische Verwendung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel der Optik, der künstlerischen Lichtbenutzung, zur vollendet täuschenden Anschauung bringen. Ihm wird nicht die scheinbare Rohheit seiner künstlerischen Werkzeuge, das anscheinend Groteske seines Verfahrens bei der sogenannten Dekorationsmalerei beleidigen, denn er wird bedenken, daß auch der feinste Pinsel zum vollendeten Kunstwerke sich doch immer nur als demüthigendes Organ verhält, und der Künstler erst *stolz* zu werden hat, wenn er *frei* ist, d. h. wenn sein Kunstwerk fertig und lebendig, und *er* mit allen helfenden Werkzeugen in ihm aufgegangen ist. Das vollendete Kunstwerk, das ihm von der *Bühne* entgegentritt, wird aber aus diesem Rahmen und von der vollen gemeinsamen Öffentlichkeit ihn unendlich mehr befriedigen, als sein früheres, mit feineren Werkzeugen geschaffenes; er wird die Benutzung des sceniſchen Raumes zu Gunsten dieses Kunstwerkes um seiner früheren Verfügung über ein glattes Stück Leinwand willen wahrlich nicht bereuen: denn, wie im schlimmsten Falle sein Werk ganz dasselbe bleibt, gleichviel aus welchem Rahmen es gesehen werde, wenn es nur den Gegenstand zur verständnißvollen Anschauung bringt, so wird jedenfalls sein Kunstwerk in *diesem* Rahmen einen lebenvolleren Eindruck, ein größeres, allgemeineres Verständniß hervorrufen, als das frühere landschaftliche Bildstück.

Das Organ zu allem Naturverständniß ist der Mensch: der Landschaftsmaler hatte dieses Verständniß nicht nur an den Menschen mitzutheilen, sondern durch Darstellung des Menschen in seinem Naturgemälde auch erst deutlich zu machen. Dadurch, daß er sein Kunstwerk nun in den Rahmen der tragischen Bühne stellt, wird er den Menschen, an den er sich mittheilen will, zum gemeinsamen Menschen der vollen Öffentlichkeit erweitern und die Befriedigung haben, sein Verständniß auf diesen ausgedehnt, ihn zum Mitfühlenden seiner Freude gemacht zu haben; zugleich aber wird er dieß öffentliche Verständniß dadurch erst vollkommen herbeiführen,

daß er sein Werk einer gemeinsamen höchsten und allverständlichsten Kunstabsicht zuordnet, diese Absicht aber von dem wirklichen leibhaftigen Menschen mit aller Wärme seines Wesens dem gemeinsamen Verständnisse unfehlbar erschlossen wird. Das allverständlichste ist die dramatische Handlung, eben weil sie erst künstlerisch vollendet ist, wenn im Drama gleichsam alle Hülfsmittel der Kunst hinter sich geworfen sind, und das wirkliche Leben auf das Treueste und Begreiflichste zur unmittelbaren Anschauung gelangt. Jede Kunstart theilt sich verständlich nur in dem Grade mit, als der Kern in ihr, der nur durch seinen Bezug auf den Menschen oder in seiner Ableitung von ihm das Kunstwerk beleben und rechtfertigen kann, dem Drama zureift. Allverständlich, vollkommen begriffen und gerechtfertigt wird jedes Kunstschaffen in dem Grade, als es im Drama aufgeht, vom Drama durchleuchtet wird*). —

Auf die Bühne des Architekten und Malers tritt nun der künstlerische Mensch, wie der natürliche Mensch auf den Schauplatz der Natur tritt. Was Bildhauer und Historienmaler in Stein und auf Leinwand zu bilden sich mühten, das bilden

*) Dem modernen Landschaftsmaler kann es nicht gleichgültig sein zu gewahren, von wie Wenigen in Wahrheit sein Werk heut' zu Tage verstanden, mit welch' stumpfsinnigem, blödem Behagen von der Philisterwelt, die ihn bezahlt, sein Naturgemälde eben nur beglotzt wird; wie die sogenannte „schöne Gegend" der bloßen müssigen, gedankenlosen Schaulust derselben Menschen, ohne Bedürfniß, Befriedigung zu gewähren im Stande ist, deren Hörsinn durch unsere moderne inhaltslose Musikmacherei nicht minder bis zu jener albernen Freude erregt wird, die dem Künstler ein ebenso ekelhafter Lohn für seine Leistung ist, als sie der Absicht des Industriellen allerdings vollkommen entspricht. Unter der „schönen Gegend" und der „hübsch klingenden Musik" unserer Zeit herrscht eine traurige Verwandtschaft, deren Verbindungsglied der sinnige Gedanke ganz gewiß nicht ist, sondern jene schwapperige, niederträchtige Gemüthlichkeit, die sich vom Anblick der menschlichen Leiden in der Umgebung eigensüchtig zurückwendet, um sich ein Privathimmelchen im blauen Dunste der Naturallgemeinheit zu miethen: Alles hören und sehen diese Gemüthlichen gern, nur nicht den wirklichen, unentstellten Menschen, der mahnend am Ausgange ihrer Träume steht. Gerade diesen müssen wir nun aber in den Vordergrund stellen!

sie nun an *sich*, an ihrer Gestalt, den Gliedern ihres Leibes, den Zügen ihres Antlitzes, zu bewußtem, künstlerischem Leben. Derselbe Sinn, der den Bildhauer leitete im Begreifen und Wiedergeben der menschlichen Gestalt, leitet den *Darsteller* nun im Behandeln und Gebahren seines wirklichen Körpers. Dasselbe Auge, das den Historienmaler in Zeichnung und Farbe, bei Anordnung der Gewänder und Aufstellung der Gruppen, das Schöne, Anmuthige und Charakteristische finden ließ, ordnet nun die Fülle *wirklicher menschlicher Erscheinung*. Bildhauer und Maler lösten vom griechischen Tragiker einst den *Kothurn* und die *Maske* ab, auf dem und unter welcher der wahre Mensch immer nur nach einer gewissen religiösen Konvention noch sich bewegte. Mit Recht haben beide bildende Künste diese letzte Entstellung des reinen künstlerischen Menschen vernichtet, und so den tragischen Darsteller der Zukunft in Stein und auf Leinwand im Voraus gebildet. Wie sie ihn nach seiner unentstellten Wahrheit ersahen, sollen sie ihn nun in Wirklichkeit sich geben lassen, seine von ihnen gewissermaßen beschriebene Gestalt leibhaftig zur bewegungsvollen Darstellung bringen.

So wird die Täuschung der bildenden Kunst zur Wahrheit im Drama: dem *Tänzer*, dem *Mimiker*, reicht der bildende Künstler die Hand, um in ihm selbst aufzugehen, selbst Tänzer und Mimiker zu sein. — So weit es irgend in seiner Fähigkeit liegt, wird dieser den inneren Menschen, sein Fühlen und Wollen, an das Auge mitzutheilen haben. In vollster Breite und Tiefe gehört ihm der scenische Raum zur plastischen Kundgebung seiner Gestalt und seiner Bewegung, als Einzelner oder im Verein mit den Genossen der Darstellung. Wo sein Vermögen aber endet, wo die Fülle seines Wollens und Fühlens zur Entäußerung des inneren Menschen durch die *Sprache* ihn hindrängt, da wird das Wort seine deutlich bewußte Absicht künden: er wird zum *Dichter*, und um Dichter zu sein, *Tonkünstler*. Als Tänzer, Tonkünstler und Dichter ist er aber

Eines und Dasselbe, nichts Anderes als darstellender, künstlerischer Mensch, der sich nach der höchsten Fülle seiner Fähigkeiten an die höchste Empfängnißkraft mittheilt.

In ihm, dem unmittelbaren Darsteller, vereinigen sich die drei Schwesterkünste zu einer gemeinsamen Wirksamkeit, bei welcher die höchste Fähigkeit jeder einzelnen zu ihrer höchsten Entfaltung kommt. Indem sie gemeinsam wirken, gewinnt jede von ihnen das Vermögen, gerade Das sein und leisten zu können, was sie ihrem eigenthümlichsten Wesen nach zu sein und zu leisten verlangen. Dadurch, daß jede da, wo ihr Vermögen endet, in die andere, von da ab vermögende, aufgehen kann, bewahrt sie sich rein, frei und selbständig als das, was sie ist. Der mimische Tänzer wird seines Unvermögens ledig, sobald er singen und sprechen kann; die Schöpfungen der Tonkunst gewinnen allverständigende Deutung durch den Mimiker wie durch das gedichtete Wort, und zwar ganz in dem Maaße, als sie selbst in der Bewegung des Mimikers und dem Worte des Dichters aufzugehen vermag. Der Dichter aber wird wahrhaft erst Mensch durch sein Übergehen in das Fleisch und Blut des Darstellers; weist er jeder künstlerischen Erscheinung die sie alle bindende, und zu einem gemeinsamen Ziele hinleitende Absicht an, so wird diese Absicht aus einem Wollen zum Können erst dadurch, daß eben dieses dichterische Wollen im Können der Darstellung untergeht.

Nicht eine reich entwickelte Fähigkeit der einzelnen Künste wird in dem Gesammtkunstwerke der Zukunft unbenützt verbleiben, gerade in ihm erst wird sie zur vollen Geltung gelangen. So wird namentlich auch die in der Instrumentalmusik so eigenthümlich mannigfaltig entwickelte Tonkunst nach ihrem reichsten Vermögen in diesem Kunstwerke sich entfalten können, ja sie wird die mimische Tanzkunst wiederum zu ganz neuen Erfindungen anregen, wie nicht minder den Athem der Dichtkunst zu ungeahnter Fülle ausdehnen. In ihrer Einsamkeit

hat die Musik sich aber ein Organ gebildet, welches des unermeßlichsten Ausdruckes fähig ist, und dieß ist das Orchester. Die Tonsprache Beethoven's, durch das Orchester in das Drama eingeführt, ist ein ganz neues Moment für das dramatische Kunstwerk. Vermögen die Architektur und namentlich die scenische Landschaftsmalerei den darstellenden dramatischen Künstler in die Umgebung der physischen Natur zu stellen, und ihm aus dem unerschöpflichen Borne natürlicher Erscheinung einen immer reichen und beziehungsvollen Hintergrund zu geben, — so ist im Orchester, diesem lebenvollen Körper unermeßlich mannigfaltiger Harmonie, dem darstellenden individuellen Menschen ein unversiegbarer Quell gleichsam künstlerisch menschlichen Naturelementes zur Unterlage gegeben. Das Orchester ist, so zu sagen, der Boden unendlichen, allgemeinsamen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darstellers zur höchsten Fülle herauszuwachsen vermag: es löst den starren, unbeweglichen Boden der wirklichen Scene gewissermaßen in eine flüssigweich nachgiebige, eindruckempfängliche, ätherische Fläche auf, deren ungemessener Grund das Meer des Gefühles selbst ist. So gleicht das Orchester der Erde, die dem Antäos, sobald er sie mit seinen Füßen berührte, neue unsterbliche Lebenskraft gab. Seinem Wesen nach vollkommen der scenischen Naturumgebung des Darstellers entgegengesetzt, und deßhalb als Lokalität sehr richtig auch außerhalb des scenischen Rahmens in den vertieften Vordergrund gestellt, macht es zugleich aber den vollkommen ergänzenden Abschluß dieser scenischen Umgebung des Darstellers aus, indem es das unerschöpfliche physische Naturelement zu dem nicht minder unerschöpflichen künstlerisch menschlichen Gefühlselemente erweitert, das vereinigt den Darsteller wie mit dem atmosphärischen Ringe des Natur- und Kunstelementes umschließt, in welchem er sich, gleich dem Himmelskörper, in höchster Fülle sicher bewegt, und aus welchem er zugleich nach allen Seiten hin seine Gefühle und Anschauungen, bis in das Unendlichste erweitert, gleichsam in die ungemessensten Fernen, wie der Himmelskörper seine Lichtstrahlen, zu entsenden vermag.

So, im wechselvollen Reigen sich ergänzend, werden die vereinigten Schwesterkünste bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Bedürfniß der einzig Maaß und Absicht gebenden dramatischen Handlung, sich zeigen und geltend machen. Bald wird die plastische Mimik dem leidenschaftslosen Erwägen des Gedankens lauschen; bald der Wille des entschlossenen Gedankens sich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebärde ergießen; bald die Tonkunst die Strömung des Gefühles, die Schauer der Ergriffenheit allein auszusprechen haben; bald aber werden in gemeinsamer Umschlingung alle drei den Willen des Drama's zur unmittelbaren, könnenden That erheben. Denn Eines giebt es für sie alle, die hier vereinigten Kunstarten, was sie wollen müssen, um im Können frei zu werden, und das ist eben das Drama: auf die Erreichung der Absicht des Drama's muß es ihnen daher allen ankommen. Sind sie sich dieser Absicht bewußt, richten sie allen ihren Willen nur auf deren Ausführung, so erhalten sie auch die Kraft, nach jeder Seite hin die egoistischen Schößlinge ihres besonderen Wesens von ihrem eigenen Stamme abzuschneiden, damit der Baum nicht gestaltlos nach jeder Richtung hin, sondern zu dem stolzen Wipfel der Äste, Zweige und Blätter, zu seiner Krone aufwachse.

Die Natur des Menschen, wie jeder Kunstart, ist an sich überreich und mannigfaltig: nur Eines aber ist die Seele jedes Einzelnen, sein nothwendigster Trieb, sein bedürfnißkräftigster Drang. Ist dieses Eine von ihm als sein Grundwesen erkannt, so vermag er, zu Gunsten der unerläßlichen Erreichung dieses Einen, jedem schwächeren, untergeordneten Gelüste, jedem unkräftigen Sehnen zu wehren, dessen Befriedigung ihn am Erlangen des Einen hindern könnte. Nur der Unfähige, Schwache, kennt kein nothwendigstes, stärkstes Seelenverlangen in sich: bei ihm überwiegt jeden Augenblick das zufällige, von außen gelegentlich angeregte Gelüsten, das er, eben weil es nur ein Gelüsten ist, nie zu stillen vermag, und daher, von Einem zum Anderen willkürlich hin und her geschleudert, selbst nie zum wirklichen Ge-

nießen gelangt. Hat dieser Bedürfnißlose aber die Macht, die Befriedigung zufälliger Gelüste hartnäckig zu verfolgen, so entstehen eben die scheußlichen, naturwidrigen Erscheinungen im Leben und in der Kunst, die uns als Auswüchse wahnsinnigen egoistischen Treibens, als mordlustige Wollust des Despoten, oder als geile moderne Opernmusik, mit so unsäglichem Ekel erfüllen. Erkennt der Einzelne aber ein starkes Verlangen in sich, einen Drang, der alles übrige Sehnen in ihm zurücktreibt, also den nothwendigen inneren Trieb, der seine Seele, sein Wesen ausmacht, und setzt er alle seine Kraft daran, diesen zu befriedigen, so erhebt er auch seine Kraft, wie seine eigenthümlichste Fähigkeit, zu der Stärke und Höhe, die ihm irgend erreichbar sind.

Der einzelne Mensch kann aber bei voller Gesundheit des Leibes, Herzens und Verstandes kein höheres Bedürfniß empfinden, als das, welches allen ihm Gleichgearteten gemeinsam ist; denn es kann zugleich, als ein wahres Bedürfniß, nur ein solches sein, welches er in der Gemeinsamkeit allein zu befriedigen vermag. Das nothwendigste und stärkste Bedürfniß des vollkommenen künstlerischen Menschen ist aber, sich selbst, in der höchsten Fülle seines Wesens, der vollsten Gemeinsamkeit mitzutheilen, und dieß erreicht er mit nothwendigem allgemeinen Verständniß nur im Drama. Im Drama erweitert er sein besonderes Wesen durch Darstellung einer individuellen Persönlichkeit, die er nicht selbst ist, zum allgemein menschlichen Wesen. Er muß vollständig aus sich herausgehen, um eine ihm fremde Persönlichkeit nach ihrem eigenen Wesen so vollständig zu erfassen, als es nöthig ist, um sie darstellen zu können; er gelangt hierzu nur, wenn er dieses eine Individuum in seiner Berührung, Durchdringung und Ergänzung mit anderen und durch andere Individualitäten, also auch das Wesen dieser anderen Individualitäten selbst, so genau erforscht, so lebhaft wahrnimmt, daß es ihm möglich ist, diese Berührung, Durchdringung und Ergänzung an seinem eigenen Wesen sympathetisch inne zu werden; und der vollkommene künstlerische Darsteller ist daher der zum Wesen der Gattung erweiterte einzelne Mensch nach der

höchsten Fülle seines eigenen besonderen Wesens. Der Raum, in dem sich dieser wundervolle Prozeß bewerkstelligt, ist aber die theatralische Bühne; das künstlerische Gesammtwerk, welches er zu Tage fördert, das Drama. Um in diesem einen höchsten Kunstwerke sein besonderes Wesen zur höchsten Blüthe seines Inhaltes zu treiben, hat aber der einzelne Künstler, wie die einzelne Kunstart, jede willkürliche egoistische Neigung zu unzeitiger, dem Ganzen undienlicher, Ausbreitung in sich zurückzudrängen, um desto kräftiger zur Erreichung der höchsten gemeinsamen Absicht mitwirken zu können, die ohne das Einzelne, wie ohne zeitweise Beschränkung des Einzelnen, wiederum gar nicht zu verwirklichen ist.

Diese Absicht, die des Drama's, ist aber zugleich die einzige wahrhaft künstlerische Absicht, die überhaupt auch nur verwirklicht werden kann; was von ihr abliegt, muß sich nothwendig in das Meer des Unbestimmten, Unverständlichen, Unfreien, verlieren. Diese Absicht erreicht aber nicht eine Kunstart für sich allein*), son-

*) Der moderne Schauspieldichter wird sich am schwersten geneigt fühlen zuzugestehen, daß auch seiner Kunstart, der Dichtkunst, das Drama nicht allein angehören sollte; namentlich wird er sich nicht überwinden können, es mit dem Tondichter theilen zu sollen, nämlich, wie er meint, das Schauspiel in die Oper aufgehen zu lassen. Sehr richtig wird, so lange die Oper besteht, das Schauspiel bestehen müssen, und ebenso gut auch die Pantomime; so lange ein Streit hierüber denkbar ist, bleibt aber auch das Drama der Zukunft selbst undenkbar. Liegt der Zweifel von Seiten des Dichters jedoch tiefer, und heftet er sich daran, daß es ihn nicht begreiflich dünkt, wie der Gesang ganz und für alle Fälle die Stelle des rezitirten Dialoges einnehmen solle, so ist ihm zu entgegnen, daß er sich nach zwei Seiten hin über den Charakter des Kunstwerkes der Zukunft noch nicht klar geworden ist. Erstens ermißt er nicht, daß in diesem Kunstwerke die Musik durchaus eine andere Stellung zu erhalten hat, als in der modernen Oper: daß sie nur da, wo sie die vermögendste ist, in voller Breite sich zu entfalten, dagegen aber überall, wo z. B. die dramatische Sprache das Nothwendigste ist, sich dieser vollkommen unterzuordnen hat; daß aber gerade die Musik die Fähigkeit besitzt, ohne gänzlich zu schweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anzuschmiegen, daß sie diese fast allein gewähren läßt, während sie dennoch sie unterstützt. Erkennt dieß der Dichter an, so hat er zweitens nun einzusehen, daß Gedanken und Situationen, denen auch die leiseste und zurückhaltendste Unter-

dern nur alle gemeinsam, und daher ist das allgemeinste Kunstwerk zugleich das einzig wirkliche, freie, d. h. das allgemein verständliche Kunstwerk.

---

stützung der Musik noch zudringlich und lästig erscheinen müßte, nur dem Geiste unseres modernen Schauspieles entnommen sein könnten, der in dem Kunstwerke der Zukunft ganz und gar keinen Raum zum Athmen mehr finden wird. Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem prosaisch intriguanten, staatsmodegesetzlichen Wirrwarr, den unsere modernen Dichter in einem Schauspiele auf das Umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus nichts mehr zu thun: sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: Ja, ja! und Nein, nein! wogegen alles Weitere von Übel, d. h. modern, überflüssig ist.

## V.

# Der Künstler der Zukunft.

Haben wir in allgemeinen Zügen das Wesen des Kunstwerkes angedeutet, in welchem alle Künste zu ihrer Erlösung durch allgemeinstes Verständniß aufzugehen haben, so fragt es sich nun, welche die Lebensbedingungen sein müssen, die dieses Kunstwerk und diese Erlösung als nothwendig hervorrufen können. Wird es die verständnißbedürftige und nach Verständniß ringende moderne Kunst für sich, aus eigenem Ermessen und Vorausbedacht, nach willkürlicher Wahl der Mittel und mit überlegter Festsetzung des Modus der als nothwendig erkannten Vereinigung, vermögen? Wird sie eine konstitutionelle Charte oktroyiren können, um zur Verständigung mit der sogenannten Unbildung des Volkes zu gelangen? Und wenn sie dieß über sich bringt, wird diese Verständigung durch diese Konstitution wirklich ermöglicht werden? Kann die Kulturkunst von ihrem abstrakten Standpunkte aus *in das Leben* bringen, oder muß nicht vielmehr *das Leben in die Kunst* bringen, — das Leben aus sich heraus die ihm allein entsprechende Kunst *erzeugen*, in ihr *aufgehen*, — statt daß die Kunst (wohlverstanden: die *Kulturkunst*,

die außerhalb des Lebens entstandene) aus sich *das Leben erzeuge* und in ihm *aufgehe*?

Verständigen wir uns zuerst darüber, *wen* wir uns unter dem Schöpfer des Kunstwerkes der Zukunft zu denken haben, um von ihm aus auf die Lebensbedingungen zu schließen, die ihn und sein Kunstwerk entstehen lassen können.

*Wer* also wird der *Künstler der Zukunft* sein?

Ohne Zweifel der Dichter*).

*Wer* aber wird der Dichter sein?

Unstreitig der *Darsteller*.

Wer wird jedoch wiederum der Darsteller sein?

Nothwendig die *Genossenschaft aller Künstler*. —

Um Darsteller und Dichter naturgemäß entstehen zu sehen, stellen wir uns zuvörderst die künstlerische Genossenschaft der Zukunft vor, und zwar nicht nach willkürlichen Annahmen, sondern nach der nothwendigen Folgerichtigkeit, mit der wir von dem Kunstwerke selbst auf diejenigen künstlerischen Organe weiter zu schließen haben, die es seinem Wesen nach einzig in das Leben rufen können. —

Das Kunstwerk der Zukunft ist ein gemeinsames, und nur aus einem gemeinsamen Verlangen kann es hervorgehen. Dieses Verlangen, das wir bisher nur, als der Wesenheit der einzelnen Kunstarten nothwendig eigen, *theoretisch* dargestellt haben, ist *praktisch* nur in der *Genossenschaft aller Künstler* denkbar, und die *Vereinigung* aller Künstler nach Zeit und Ort, und *zu einem bestimmten Zwecke*, bildet diese Genossenschaft. Dieser bestimmte Zweck ist das *Drama*, zu dem sie sich Alle vereinigen, um in der Betheiligung an ihm ihre besondere Kunstart zu der höchsten Fülle ihres Wesens zu entfalten, in dieser Entfaltung sich gemeinschaftlich alle zu durchdringen, und als Frucht dieser Durchdringung

*) Den *Tondichter* sei es uns gestattet als im *Sprachdichter* mit inbegriffen anzusehen, — ob persönlich oder genossenschaftlich, das gilt hier gleich.

eben das lebendige, sinnlich gegenwärtige Drama zu erzeugen. Das, was Allen ihre Theilnahme ermöglicht, ja was sie nothwendig macht und was ohne diese Theilnahme gar nicht zur Erscheinung gelangen könnte, ist aber der eigentliche Kern des Drama's, die dramatische Handlung.

Die dramatische Handlung ist, als innerlichste Bedingung des Drama's, zugleich dasjenige Moment im ganzen Kunstwerk, welches das allgemeinste Verständniß desselben versichert. Unmittelbar dem (vergangenen oder gegenwärtigen) Leben entnommen, bildet sie gerade in dem Maaße das verständnißgebende Band mit dem Leben, als sie der Wahrheit des Lebens am getreuesten entspricht, das Verlangen desselben nach seinem Verständnisse am geeignetsten befriedigt. Die dramatische Handlung ist somit der Zweig vom Baume des Lebens, der unbewußt und unwillkürlich diesem entwachsen, nach den Gesetzen des Lebens geblüht hat und verblüht ist, nun aber, von ihm abgelöst, in den Boden der Kunst gepflanzt wird, um zu neuem, schönerem, unvergänglichem Leben aus ihm zu dem üppigen Baume zu erwachsen, der dem Baume des wirklichen Lebens seiner inneren, nothwendigen Kraft und Wahrheit nach vollkommen gleicht, dem Leben selbst gegenständlich geworden, diesem sein eigenes Wesen aber zur Anschauung bringt, das Unbewußtsein in ihm zum Bewußtsein von sich erhebt.

In der dramatischen Handlung stellt sich daher die Nothwendigkeit des Kunstwerkes dar; ohne sie, oder ohne irgend welchen Bezug auf sie, ist alles Kunstgestalten willkürlich, unnöthig, zufällig, unverständlich. Der nächste und wahrhaftigste Kunsttrieb offenbart sich nur in dem Drange aus dem Leben heraus in das Kunstwerk, denn es ist der Drang, das Unbewußte, Unwillkürliche im Leben sich als nothwendig zum Verständniß und zur Anerkennung zu bringen. Der Drang nach Verständigung setzt aber Gemeinsamkeit voraus: der Egoist hat sich mit Niemand zu verständigen. Nur aus einem gemeinsamen Leben kann daher der Drang nach verständnißgebender

Vergegenständlichung dieses Lebens im Kunstwerke hervorgehen; nur die Gemeinsamkeit der Künstler kann ihn aussprechen, nur gemeinschaftlich können diese ihn befriedigen. Er befriedigt sich aber nur in der getreuen Darstellung einer dem Leben entnommenen Handlung: zur künstlerischen Darstellung geeignet kann nur eine solche Handlung sein, die im Leben bereits zum Abschlusse gekommen ist, über die als reine Thatsache kein Zweifel mehr vorhanden ist, von der willkürliche Annahmen über ihren nur möglichen Abschluß nicht mehr sich bilden können. Erst an dem im Leben Vollendeten vermögen wir die Nothwendigkeit seiner Erscheinung zu fassen, den Zusammenhang seiner einzelnen Momente zu begreifen: eine Handlung ist aber erst vollendet, wenn der *Mensch*, von dem diese Handlung vollbracht wurde, der im Mittelpunkt einer Begebenheit stand, die er als fühlende, denkende und wollende Person, nach seinem nothwendigen Wesen leitete, willkürlichen Annahmen über sein mögliches Thun ebenfalls nicht mehr unterworfen ist; diesen unterworfen ist aber ein Mensch, so lange er *lebt*: erst mit seinem Tode ist er von dieser Unterworfenheit befreit, denn wir wissen nun Alles, was er that und was er war. Diejenige Handlung muß der dramatischen Kunst als geeignetster und würdigster Gegenstand der Darstellung erscheinen, die mit dem Leben der sie bestimmenden Hauptperson zugleich abschließt, deren Abschluß in Wahrheit kein anderer ist, als der Abschluß des Lebens dieses Menschen selbst. Nur *die* Handlung ist eine vollkommen wahrhafte und ihre Nothwendigkeit uns klar darthuende, an deren Vollbringung ein Mensch die ganze Kraft seines Wesens setzte, die ihm so nothwendig und unerläßlich war, daß er mit der ganzen Kraft seines Wesens in ihr aufgehen mußte. Davon überzeugt er uns auf das Unwiderleglichste aber nur dadurch, daß er in der Geltendmachung der Kraft seines Wesens wirklich *persönlich unterging*, sein persönliches Dasein um der entäußerten Nothwendigkeit seines Wesens willen wirklich aufhob; daß er die Wahrheit seines Wesens nicht nur in seinem Handeln allein, — was uns, so lange er handelt, noch willkürlich erscheinen

darf —, sondern mit dem vollbrachten Opfer seiner Persönlichkeit zu Gunsten dieses nothwendigen Handelns, uns bezeugt. Die letzte, vollständigste Entäußerung seines persönlichen Egoismus', die Darlegung seines vollkommenen Aufgehens in die Allgemeinheit, giebt uns ein Mensch nur mit seinem Tode kund, und zwar nicht mit seinem zufälligen, sondern seinem nothwendigen, dem durch sein Handeln aus der Fülle seines Wesens bedingten Tode.

Die Feier eines solchen Todes ist die würdigste, die von Menschen begangen werden kann. Sie erschließt uns nach dem, durch jenen Tod erkannten, Wesen dieses einen Menschen die Fülle des Inhaltes des menschlichen Wesens überhaupt. Am vollkommensten versichern wir uns des Erkannten aber in der bewußtvollen Darstellung jenes Todes selbst, und, um ihn uns zu erklären, durch die Darstellung derjenigen Handlung, deren nothwendiger Abschluß jener Tod war. Nicht in den widerlichen Leichenfeiern, wie wir sie in unserer christlich-modernen Lebensweise durch beziehungslose Gesänge und banale Kirchhofsreden begehen, sondern durch die künstlerische Wiederbelebung des Todten, durch lebensfreudige Wiederholung und Darstellung seiner Handlung und seines Todes im dramatischen Kunstwerke werden wir die Feier begehen, die uns Lebendige in der Liebe zu dem Geschiedenen hoch beglückt und sein Wesen zu dem unsrigen macht.

Ist das Verlangen nach dieser dramatischen Feier in der ganzen Künstlerschaft vorhanden, und kann nur der Gegenstand ein würdiger und den Drang zu seiner Darstellung rechtfertigender sein, der uns gemeinschaftlich diesen Drang erweckt; so hat doch die Liebe, die allein als thätige und ermöglichende Kraft hierbei gedacht werden kann, ihren unergründlich tiefen Sitz in dem Herzen jedes Einzelnen, in welchem sie, nach der besonderen Eigenthümlichkeit der Individualität dieses Einzelnen, wiederum zu besonderer treibender Kraft gelangt. Diese besonders treibende Kraft der Liebe wird sich am drängendsten immer in dem Einzelnen kundgeben, der seinem Wesen

nach, überhaupt oder gerade in dieser bestimmten Periode seines Lebens, sich diesem einen bestimmten Helden am verwandtesten fühlt, durch Sympathie das Wesen dieses Helden sich am besondersten zu eigen macht, und seine künstlerischen Fähigkeiten am geeignetsten dazu ermißt, gerade diesen Helden durch seine Darstellung für sich, seine Genossenschaft und die Gemeinsamkeit überhaupt, zu überzeugender Erinnerung wieder zu beleben. Die Macht der Individualität wird sich nie geltender machen als in der freien künstlerischen Genossenschaft, weil die Anregung zu gemeinsamen Entschlüssen gerade nur von Demjenigen ausgehen kann, in dem die Individualität so kräftig sich ausspricht, daß sie zu gemeinsamen freien Entschlüssen zu bestimmen vermag. Diese Macht der Individualität wird gerade nur in den ganz besonderen, bestimmten Fällen auf die Genossenschaft wirken können, wo sie wirklich, nicht erkünstelt, sich geltend zu machen weiß. Eröffnet ein künstlerischer Genosse seine Absicht, diesen einen Helden darzustellen, und begehrt er hierzu die, seine Absicht einzig ermöglichende, gemeinsame Mitwirkung der Genossenschaft, so wird er seinem Verlangen nicht eher entsprochen sehen, als bis es ihm gelungen ist, die Liebe und Begeisterung für sein Vorhaben zu erwecken, die ihn selbst beleben, und die er nur mitzutheilen vermag, wenn seiner Individualität die dem besonderen Gegenstande entsprechende Kraft zu eigen ist.

Hat der Künstler durch die Energie seiner Begeisterung seine Absicht zu einer gemeinsamen erhoben, so ist von da an das künstlerische Unternehmen ebenfalls ein gemeinsames; wie aber die darzustellende dramatische Handlung ihren Mittelpunkt in dem Helden dieser Handlung hat, so behält das gemeinsame Kunstwerk auch seinen Mittelpunkt in dem Darsteller dieses Helden: seine Mitdarsteller und sonst Mitwirkenden verhalten sich im Kunstwerke zu ihm so, wie die mithandelnden Personen, — diejenigen also, an denen der Held als an den Gegenständen und Gegensätzen seines Wesens seine Handlung kundgab, — sowie die allgemeine menschliche und natür-

liche Umgebung, sich im *Leben* zu dem Helden verhielten, nur mit dem Unterschiede, daß vom darstellenden Helden mit *Bewußtsein* gestaltet und geordnet wird, was dem wirklichen Helden sich *unwillkürlich* darstellte. Der *Darsteller* wird in seinem Drange nach künstlerischer Reproduktion der Handlung somit *Dichter*. Er ordnet nach künstlerischem Maaße seine eigene Handlung, sowie alle lebendigen gegenständlichen Beziehungen zu seiner Handlung. Aber nur in dem Grade erreicht er seine eigene Absicht, als er sie zu einer gemeinsamen erhoben hat, als jeder Einzelne in dieser gemeinsamen Absicht aufzugehen verlangt, — genau also in dem Maaße, in welchem er vor allem seine besondere persönliche Absicht selbst auch in der gemeinsamen aufzugeben vermag, und so gewissermaßen im Kunstwerke die Handlung des gefeierten Helden nicht nur *darstellt*, sondern sie *moralisch* durch sich selbst *wiederholt*, indem er nämlich durch dieses Aufgeben seiner Persönlichkeit beweist, daß er auch *in seiner künstlerischen Handlung* eine nothwendige, die ganze Individualität seines Wesens verzehrende Handlung vollbringt *).

*) Wie wir hierbei das *tragische* Element des Kunstwerkes der Zukunft in seiner Entwickelung aus dem Leben und durch die künstlerische Genossenschaft berührt haben, so dürfen wir auf das *komische* Element desselben durch Umkehrung derjenigen Bedingungen schließen, welche das tragische als nothwendig zur Erscheinung brachten. Der Held der Komödie wird der umgekehrte Held der Tragödie sein: wie dieser als Kommunist, d. h. als Einzelner, der durch die Kraft seines Wesens aus innerer, freier Nothwendigkeit in der Allgemeinheit aufgeht, sich unwillkürlich nur auf seine Umgebung und Gegensätze bezog, so wird jener als Egoist, als Feind der Allgemeinheit, sich dieser zu entziehen oder sie willkürlich auf sich allein zu beziehen streben, in diesem Streben aber von der Allgemeinheit in den mannigfaltigsten und abwechselndsten Gestalten bekämpft, gedrängt und endlich besiegt werden. Der Egoist wird *gezwungen* in die Allgemeinheit aufgehen, *diese* daher die eigentliche handelnde, vielfache Person sein, die dem immer handeln wollenden, nie aber könnenden, Egoisten so lange als willkürlich wechselnder Zufall erscheint, bis sie im gedrängtesten Kreise ihn umschließt, und er, ohne Lust zum weiteren eigensüchtigen Athmen, seine letzte Rettung endlich nur in der unbedingtesten Anerkennung ihrer Nothwendigkeit ersieht. Die künstlerische Genossenschaft, als Repräsentant der Allgemeinheit, wird somit in der Komödie einen noch unmittelbareren Antheil an der Dichtung selbst haben, als in der Tragödie.

Die freie künstlerische Genossenschaft ist daher der Grund und die Bedingung des Kunstwerkes selbst. Aus ihr geht der Darsteller hervor, der in der Begeisterung an diesem einen, seiner Individualität besonders entsprechenden Helden, sich bis zum Dichter, zum künstlerischen Gesetzgeber der Genossenschaft erhebt, um von dieser Höhe vollkommen wieder in die Genossenschaft aufzugehen. Das Wirken dieses Gesetzgebers ist daher immer nur ein periodisches, das nur auf den einen besonderen, von ihm aus seiner Individualität angeregten, und zum gemeinsamen künstlerischen Gegenstand erhobenen Fall sich zu erstrecken hat; es ist daher keineswegs ein auf alle Fälle sich ausdehnendes. Die Diktatur des dichterischen Darstellers ist naturgemäß zugleich mit der Erreichung seiner Absicht zu Ende, eben dieser Absicht, die er zu einer gemeinsamen erhoben hatte und in die er aufging, sobald sie als eine gemeinsame sich der Gemeinsamkeit mittheilte. Jeder einzelne Genosse vermag sich zur Ausübung dieser Diktatur zu erheben, wenn er eine besondere, seiner Individualität in dem Maaße entsprechende Absicht kundzugeben hat, daß er sie zu einer gemeinschaftlichen zu erheben vermag; denn in derjenigen künstlerischen Genossenschaft, die zu keinem anderen Zwecke, als zu dem der Befriedigung gemeinschaftlichen Kunstdranges sich vereinigt, kann unmöglich je etwas Anderes zu maaßgebender, gesetzlicher Bestimmung gelangen, als das, was die gemeinschaftliche Befriedigung herbeiführt, also die Kunst selbst und die Gesetze, welche, in der Vereinigung des Individuellen mit dem Allgemeinen, ihre vollkommensten Erscheinungen ermöglichen. —

In der gemeinschaftlichen Vereinigung der Menschen der Zukunft werden dieselben Gesetze innerer Nothwendigkeit einzig als bestimmend sich geltend machen. Eine natürliche, nicht gewaltsame, Vereinigung einer größeren oder geringeren Anzahl von Menschen kann nur durch ein, diesen Menschen gemeinsames Bedürfniß hervorgerufen werden. Die Befriedigung dieses Bedürfnisses ist der alleinige Zweck der gemeinschaftlichen Unternehmung: nach diesem Zwecke richten sich die

Handlungen jedes Einzelnen, so lange das gemeinsame Bedürfniß zugleich das stärkste ihm selbst eigene ist; und dieser Zweck giebt dann ganz von selbst die Gesetze für das gemeinschaftliche Handeln ab. Diese Gesetze sind nämlich selbst nicht Anderes, als die zur Erreichung des Zweckes dienlichsten Mittel. Das Erkennen der zweckdienlichsten Mittel ist Demjenigen versagt, der zu diesem Zwecke durch kein wahres nothwendiges Bedürfniß gedrängt wird: da wo dieß aber vorhanden ist, entspringt das richtigste Erkennen dieser Mittel aus der Kraft des Bedürfnisses ganz von selbst, und namentlich eben durch die Gemeinsamkeit dieses Bedürfnisses. Natürliche Vereinigungen haben daher auch gerade nur so lange einen natürlichen Bestand, als das ihnen zu Grunde liegende Bedürfniß ein gemeinsames und seine Befriedigung eine noch zu erstrebende ist: ist der Zweck erreicht, so ist diese Vereinigung, *mit* dem Bedürfnisse, das sie hervorrief, gelöst, und erst aus neu entstehenden Bedürfnissen entstehen auch wieder neue Vereinigungen Derjenigen, denen wiederum diese neuen Bedürfnisse gemeinsam sind. Unsere modernen *Staaten* sind insofern die unnatürlichsten Vereinigungen der Menschen, weil sie, an und für sich nur durch äußere Willkür, z. B. dynastische Familieninteressen, entstanden, eine gewisse Anzahl von Menschen *ein- für allemal* zu einem Zwecke zusammenspannen, der einem ihnen gemeinsamen Bedürfnisse entweder nie entsprochen hat, oder unter der Veränderung der Zeiten ihnen Allen doch keineswegs mehr gemeinsam ist. — *Alle* Menschen haben nur *ein* gemeinschaftliches Bedürfniß, welches jedoch nur seinem allgemeinsten Inhalte nach ihnen gleichmäßig inne wohnt: das ist das Bedürfniß *zu leben* und *glücklich zu sein*. Hierin liegt das natürliche Band aller Menschen; ein Bedürfniß, dem die reiche Natur der Erde vollkommen zu entsprechen vermag. Die besonderen Bedürfnisse, wie sie nach Zeit, Ort und Individualität sich kundgeben und steigern, können in dem vernünftigen Zustande der zukünftigen Menschheit allein die Grundlage der besonderen Vereinigungen abgeben, welche in ihrer Totalität die Gemeinschaft *aller* Menschen

ausmachen. Diese Vereinigungen werden gerade so wechseln, neu sich gestalten, sich lösen und wiederum knüpfen, als die Bedürfnisse wechseln und wiederkehren; sie werden von Dauer sein, wo sie materiellerer Art sind, auf den gemeinschaftlichen Grund und Boden sich beziehen, und überhaupt den Verkehr der Menschen in so weit betreffen, als dieser aus gewissen, sich gleichbleibenden, örtlichen Bestimmungen als nothwendig erwächst; sie werden sich aber immer neu gestalten, in immer mannigfaltigerem und regerem Wechsel sich kundgeben, je mehr sie aus allgemeineren höheren, geistigen Bedürfnissen hervorgehen. Der starren, nur durch äußeren Zwang erhaltenen, staatlichen Vereinigung unserer Zeit gegenüber, werden die freien Vereinigungen der Zukunft in ihrem flüssigen Wechsel bald in ungemeiner Ausdehnung, bald in feinster naher Gliederung das zukünftige menschliche Leben selbst darstellen, dem der rastlose Wechsel mannigfaltigster Individualitäten unerschöpflich reichen Reiz gewährt, während das gegenwärtige Leben *) in seiner modisch-polizeilichen Einförmigkeit das leider nur zu getreue Abbild des modernen Staates, mit seinen Ständen, Anstellungen, Standrechten, stehenden Heeren — und was sonst noch Alles in ihm stehen möge — darstellt.

Keine Vereinigungen werden aber einen reicheren, ewig erfrischenderen Wechsel haben, als die künstlerischen, weil jede Individualität in ihnen, sobald sie sich dem Geiste der Gemeinsamkeit entsprechend zu geben weiß, durch sich und ihre gegenwärtig dargethane Absicht, zur Ermöglichung dieser einen Absicht, eine neue Vereinigung hervorruft, indem sie ihr besonderes Bedürfniß zu dem Bedürfnisse einer, soeben aus diesem Bedürfnisse entstehenden, Vereinigung erweitert. Jedes in das Leben tretende dramatische Kunstwerk wird somit das Werk einer neuen, vorher noch nie dagewesenen und so nie sich wiederholenden, Vereinigung von Künstlern sein: ihre Vereinigung wird von dem Augenblicke an bestehen, wo der dichterische Darsteller des Helden

*) Und namentlich auch unser modernes Theaterinstitut.

seine Absicht zur gemeinsamen der ihm nöthigen Genossenschaft erhob, und in dem Augenblicke wird sie aufgelöst sein, wo diese Absicht erreicht ist.

Auf diese Weise kann nichts starr und stehend in dieser künstlerischen Vereinigung werden: sie findet nur zu diesem einen, heute erreichten, Zwecke der Feier dieses einen bestimmten Helden statt, um morgen unter ganz neuen Bedingungen, durch die begeisternde Absicht eines ganz verschiedenen anderen Individuums, zu einer neuen Vereinigung zu werden, die ebenso unterschieden von der vorigen ist, als sie nach den ganz besonderen Gesetzen ihr Werk zu Tage fördert, die, als zweckdienlichste Mittel zur Verwirklichung der neu aufgenommenen Absicht, sich ebenfalls als neu und ganz so noch nie dagewesen ergeben.

So und nicht anders muß die Künstlerschaft der Zukunft beschaffen sein, sobald sie eben kein anderer Zweck, als das Kunstwerk, vereinigt. Wer wird demnach aber der Künstler der Zukunft sein? Der Dichter? Der Daksteller? Der Musiker? Der Plastiker? — Sagen wir es kurz: das Volk. Dasselbige Volk, dem wir selbst heut' zu Tage das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung nur nachgebildete, einzige wahre Kunstwerk, dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken.

---

Wenn wir Vergangenes, Vollbrachtes zusammenstellen, um uns von einem besonderen Gegenstande nach seiner allgemeinen Erscheinung in der Geschichte der Menschheit ein Bild darzustellen, so können wir mit Sicherheit die einzelnsten Züge desselben bezeichnen, — ja aus genauester Betrachtung solch' einzelnen Zuges erwächst uns oft das

sicherste Verständniß des Ganzen, das wir bei seiner verschwimmenden Allgemeinheit oft nur nach diesem einzelnen, besonderen Zuge erfassen müssen, um von ihm aus zu einer Vorstellung des Allgemeinen zu gelangen, und es ist, wie in dem gegenwärtig uns vorgeführten Gegenstande der Kunst, die Fülle genau sich darbietender Einzelheiten so groß, daß wir, um den Gegenstand nach seiner Allgemeinheit darzustellen, nur einen bestimmten Theil derselben, eben den, der für unsere Anschauungsweise uns gerade am bezeichnendsten erscheint, in Betracht ziehen dürfen, um uns in ihnen nicht zu verlieren, und so den größeren allgemeinen Zweck im Auge zu behalten. Gerade umgekehrt ist es der Fall, wenn wir einen zukünftigen Zustand uns darstellen wollen; wir haben zu solchem Verfahren nur einen Maaßstab, und der liegt gerade eben nicht in dem Raume der Zukunft, auf dem der Zustand sich gestalten soll, sondern in der Vergangenheit und Gegenwart, also da, wo alle die Bedingungen noch lebendig vorhanden sind, welche den ersehnten zukünftigen Zustand heute eben noch unmöglich machen, und gerade sein volles Gegentheil nothwendig erscheinen lassen. Die Kraft des Bedürfnisses drängt uns zu einer nur ganz allgemeinen Vorstellung hin, wie wir sie nicht bloß mit dem Wunsche des Herzens, sondern vielmehr nach einem nothwendigen Verstandesschlusse auf den Gegensatz zu dem heutigen, als schlecht erkannten Zustande zu fassen haben. Alle einzelnen Züge *) müssen aus dieser Vorstellung hinwegbleiben, weil sie nur nach willkürlichen Annahmen als Bilder unserer Phantasie sich darstellen könnten und ihrem Wesen nach doch nur gerade dem heutigen Zustande entnommen

*) Wer sich aus seiner Befangenheit in dem trivialen, unnatürlichen Wesen unserer modernen Kunstzustände durchaus nicht zu erheben vermag, wird um dieser Einzelheiten willen die abgeschmacktesten Fragen aufwerfen, Zweifel kundgeben, nicht begreifen können und wollen; auf die tausend Möglichkeiten von Zweifeln und Fragen dieser Art im Voraus etwa hier antworten zu sollen, wird Niemand von Demjenigen verlangen, der sich überhaupt nur dem denkenden Künstler, nicht aber dem stumpfsinnigen modernen Kunstindustriellen — möge dieser nun in Litteratur, Kritik oder Produktion machen — mittheilt.

sein, immer nur, wie sie den Gegebenheiten der Gegenwart entsprungen, sich uns darbieten dürften. Nur das Vollbrachte und Fertige können wir wissen; die lebenvolle Gestaltung der Zukunft kann unbestritten eben nur das Werk des Lebens selbst sein! Ist sie vollbracht, so werden wir mit einem Blicke klar begreifen, was heute wir nur nach Laune und Willkür unter dem unüberwindlichen Eindrucke der gegenwärtigen Verhältnisse uns vorgaukeln könnten.

Nichts ist verderblicher für das Glück der Menschen gewesen, als dieser wahnsinnige Eifer, das Leben der Zukunft durch gegenwärtig gegebene Gesetze zu ordnen: diese widerliche Sorge für die Zukunft, die in Wahrheit nur dem trübsinnigen absoluten Egoismus zu eigen ist, sucht im Grunde immer bloß zu *erhalten*, das, was wir heute gerade haben, für alle Lebenszeit uns zu *versichern*: sie hält das Eigenthum, das für alle Ewigkeit niet- und nagelfest zu bannende Eigenthum, als den einzig würdigen Gegenstand menschlich thätiger Voraussicht fest, und sucht daher nach Möglichkeit das selbständige Lebensgebahren der Zukunft zu beschränken, den selbstgestaltenden Lebenstrieb ihr, als bösen, aufregenden Stachel, thunlichst ganz auszureißen, um dieses Eigenthum als unversiegbaren, nach dem Naturgesetz der Fünfprozent ewig sich neu erzeugenden und ergänzenden Stoff behaglichsten Käuens und Schlingens, vor jeder unbehutsamen Berührung zu schützen. Wie bei dieser großen modernen Hauptstaatssorge der Mensch für alle zukünftigen Zeiten als ein grundschwaches oder immer zu bemistrauendes Wesen gedacht wird, das einzig durch ein Eigenthum erhalten oder durch Gesetze auf der rechten Bahn zu leiten sei, so ist uns auch in Bezug auf die Kunst und die Künstler nur das *Kunstinstitut* die einzige Gewährleistung des Gedeihens Beider: ohne Akademien, Institutionen und Gesetzbücher scheint uns jeden Augenblick die Kunst — so zu sagen — aus dem Leimen gehen zu müssen; denn eine freie, selbstbestimmende Thätigkeit von Künstlern ist uns gar nicht denkbar. Dieß hat seinen Grund aber nur darin, daß wir wirklich eben keine wahren Künstler, wie überhaupt

keine wahren Menschen sind; und so wirft das Gefühl unserer eigenen, aber durch Feigheit und Schwäche gänzlich selbst verschuldeten, Unfähigkeit und Erbärmlichkeit uns in die ewige Sorge zurück, Gesetze für die Zukunft zu machen, durch deren gewaltsame Aufrechthaltung wir im Grunde nur bezwecken, daß wir nie wahre Künstler, nie wahre Menschen werden.

So ist es. Wir sehen die Zukunft immer nur mit dem Auge der Gegenwart, mit dem Auge, das alle Menschen der Zukunft immer nur nach dem Maaße messen kann, das es, als Maaß der gegenwärtigen Menschen, zum allgemein menschlichen Maaß überhaupt macht. Wenn wir schließlich mit Nothwendigkeit das Volk als den Künstler der Zukunft erkannt haben, so sehen wir, dieser Entdeckung gegenüber, den intelligenten Künstleregoismus der Gegenwart in verachtungsvolles Staunen ausbrechen. Er vergißt vollständig, daß in den Zeiten der geschlechtlich-nationalen Gemeinsamkeit, die der Erhebung des absoluten Egoismus jedes Einzelnen zur Religion vorangingen, und die unsere Historiker als die der ungeschichtlichen Mythe und Fabel bezeichnen, das Volk in Wahrheit bereits der einzige Dichter und Künstler war; daß er allen Stoff und alle Form, wenn sie irgend gesundes Leben haben sollen, einzig diesem dichtenden und kunsterfindenden Volke entnehmen kann, — und erblickt das Volk dagegen einzig nur in der Gestalt, in welcher er es aus der Gegenwart vor sein kulturbebrilltes Auge stellt. Er glaubt von seinem erhabenen Standpunkte aus einzig seinen Gegensatz, die rohe gemeine Masse, unter dem Volke begreifen zu müssen; ihm steigen im Hinblick auf das Volk nur Bier- und Schnapsdünste in die Nase; er greift nach dem parfümirten Taschentuche, und fragt mit civilisirter Entrüstung: „was? Der Pöbel soll uns künftig im Kunstmachen ablösen? Der Pöbel, der uns nicht einmal versteht, wenn wir Kunst schaffen? Aus der qualmigen Kneipe, aus der dampfenden Felddüngergrube sollen uns die Gebilde der Schönheit und Kunst aufsteigen?“ —

Sehr richtig! Nicht aus der schmutzigen Grundlage Eurer heutigen Kultur, nicht aus dem widerlichen Bodensatze Eurer modernen feinen Bildung, nicht aus den Bedingungen, die Eurer modernen Civilisation die einzig denkbare Basis des Daseins geben, soll das Kunstwerk der Zukunft entstehen. Bedenkt aber, daß dieser Pöbel keineswegs ein normales Produkt der wirklichen menschlichen Natur ist, sondern vielmehr das künstliche Erzeugniß Eurer unnatürlichen Kultur; daß alle die Laster und Scheußlichkeiten, die Euch an diesem Pöbel anwidern, nur die verzweiflungsvollen Gebärden des Kampfes sind, den die wirkliche menschliche Natur gegen ihre grausame Unterdrückerin, die moderne Civilisation, führt, und das Abschreckende in diesen Gebärden keineswegs die wahre Miene der Natur, sondern vielmehr der Widerschein der gleißnerischen Fratze Eurer Staats- und Criminalkultur ist. Bedenkt ferner, daß da, wo ein Theil der staatlichen Gesellschaft nur überflüssige Kunst und Litteratur treibt, ein anderer Theil nothwendig nur den Schmutz Eures unnützen Daseins zu tilgen hat; daß da, wo Schöngeisterei und Mode ein ganzes unnöthiges Leben erfüllen, Rohheit und Plumpheit die Grundzüge eines anderen, Euch nothwendigen, Lebens ausmachen müssen; daß da, wo der bedürfnißlose Luxus seinen allesverzehrenden Heißhunger gewaltsam zu stillen sucht, das natürliche Bedürfniß auf der anderen Seite nur durch Plack und Noth, unter den entstellendsten Sorgen, sich mit dem Luxus zugleich befriedigen kann. So lange Ihr intelligenten Egoisten und egoistischen Feingebildeten in künstlichem Dufte erblüht, muß es nothwendig einen Stoff geben, aus dessen Lebenssafte Ihr Eure süßlichen Parfüms destillirt: und dieser Stoff, dem Ihr seinen natürlichen Wohlgeruch entzogen habt, ist nur dieser übelathmige Pöbel, vor dessen Nähe es Euch ekelt, und von dem Ihr Euch im Grunde einzig doch nur durch jenen Parfüm unterscheidet, den Ihr seiner natürlichen Anmuth entpreßt habt. So lange ein großer Theil des Gesammtvolkes in Staats-, Gerichts- und Universitätsämtern in unnützester Geschäftigkeit kostbare Lebenskräfte vergeudet, muß allerdings ein

ebenso großer, wenn nicht noch größerer Theil desselben in überspanntester Nutzthätigkeit mit seinen eigenen auch jene vergeudeten Lebenskräfte ersetzen helfen, und, — was das Allerschlimmste ist! — wenn somit in diesem unmäßig angespannten Theile des Volkes das Nützliche, das nur Nutzenbringende, zur bewegenden Seele aller Thätigkeit geworden ist, so muß die widerliche Erscheinung sich herausstellen, daß der absolute Egoismus überallhin seine Lebensgesetze geltend macht, und aus Bürger- und Bauerpöbel Euch wiederum mit häßlichster Grimasse angrinzt*).

Weder Euch noch diesen Pöbel verstehen wir aber unter dem Volke: nur wenn weder dieser noch Ihr mehr vorhanden seid, können wir uns erst das Vorhandensein des Volkes vorstellen. Schon jetzt lebt das Volk überall da, wo Ihr und der Pöbel nicht seid, d. h. es lebt mitten unter Euch beiden, nur daß Ihr nichts von ihm wißt: wißt Ihr von ihm, so seid Ihr auch schon Volk; denn von der Fülle des Volkes kann man nicht wissen, ohne an ihr Theil zu haben. Der Höchstgebildete wie der Ungebildetste, der Wissendste wie der Unwissendste, der Hochgestellteste wie der Niedriggestellteste, der im üppigen Schooße des Luxus Aufgewachsene wie der aus dem unsauberen Neste der Armuth Emporgekrochene, der in gelehrter Herzlosigkeit Auferzogene wie der in lasterhafter Rohheit Entwickelte, — sobald er einen Drang in sich fühlt und nährt, der ihn aus dem feigen Behagen an dem verbrecherischen Zusammenhange unserer gesellschaftlichen und staatlichen Zustände, oder aus der stumpfsinnigen Untergebung unter sie heraustreibt, — der ihn Ekel an den schalen Freuden unserer unmenschlichen Kultur, oder Haß gegen ein Nützlichkeitswesen, das nur dem Bedürfnißlosen, nicht aber dem Bedürftigen Nutzen bringt, empfinden läßt, — der ihm Verachtung gegen den selbstgenügsamen Unterwürfigen (diesen allerunwürdigsten Egoisten!) oder

*) Es ist, als ob dem Verfasser etwas von dem Charakter der neuesten Pariser „Gemeinde"-Vorgänge geahnt hätte. D. H.

Zorn gegen den übermüthigen Frevler an der menschlichen Natur eingiebt, — nur Derjenige also, der *nicht* aus diesem Zusammenhange des Hochmuthes und der Feigheit, der Unverschämtheit und der Demuth, daher nicht aus dem *staatsgesetzlichen Rechte*, das diesen Zusammenhang gewährleistet, sondern aus der Fülle und Tiefe der wahren, nackten *menschlichen Natur* und dem unverjährbaren Rechte ihres absoluten Bedürfnisses die Kraft zum Widerstand, zur Empörung, zum Angriffe gegen den Bedränger dieser Natur schöpft, — der deßhalb widerstehen, sich empören und angreifen *muß*, und diese Nothwendigkeit offen und unzweifelhaft dadurch bekennt, daß er jedes andere Leiden um ihretwillen zu ertragen und, wenn es gilt, sein Leben selbst zu opfern vermag, — *nur der gehört jetzt zum Volke*, denn er und alle ihm Gleichen fühlen eine gemeinsame *Noth*. Diese *Noth* wird dem Volke die Herrschaft des Lebens geben, sie wird es zur einzigen Macht des Lebens erheben. *Diese Noth* trieb einst die *Israeliten*, da sie bereits zu stumpfen, schmutzigen Lastthieren geworden waren, durch das rothe Meer; und durch das rothe Meer muß auch uns die Noth treiben, sollen wir, von unserer Schmach gereinigt, nach dem gelobten Lande gelangen. Wir werden in ihm nicht ertrinken, es ist nur den *Pharaonen* dieser Welt verderblich, die schon einst mit Mann und Maus, mit Roß und Reiter, drin verschlungen wurden, — die übermüthigen, stolzen Pharaonen, die da vergessen hatten, daß einst ein armer Hirtensohn durch seinen klugen Rath sie und ihr Land vor dem Hungertode bewahrte! Das *Volk*, das *auserwählte Volk*, zog aber unversehrt durch das Meer nach dem Lande der Verheißung, das es erreichte, nachdem der Sand der Wüste die letzten Flecken knechtischen Schmutzes von seinem Leibe gewaschen hatte. —

Da die armen Israeliten mich einmal in das Gebiet der schönsten aller Dichtung, der ewig neuen, ewig wahren *Volksdichtung* geleitet haben, so will ich zum Abschiede noch den Inhalt einer herrlichen Sage zur Deutung geben, die sich einst das rohe, uncivilisirte

Volk der alten Germanen, aus keinem anderen Grunde, als dem innerer Nothwendigkeit, gedichtet hat.

---

Wieland der Schmiedt schuf aus Lust und Freude an seinem Thun die kunstreichsten Geschmeide, herrliche Waffen scharf und schön. Da er am Meeresstrande badete, gewahrte er eine Schwanenjungfrau, die mit ihren Schwestern durch die Lüfte geflogen kam, ihr Schwanengewand ablegte, und ebenfalls in die Wellen des Meeres sich tauchte. Von heißer Liebe entbrannte Wieland; er stürzte sich in die Fluth, bekämpfte und gewann das wundervolle Weib. Liebe brach auch ihren Stolz; in seliger Sorge für einander, lebten sie wonnig vereint. Einen Ring gab sie ihm: den möge er sie nie wiedergewinnen lassen; denn wie sie ihn liebe, sehne sie sich doch auch nach der alten Freiheit, nach dem Fluge durch die Lüfte zu dem glücklichen Eilande ihrer Heimath, und zu diesem Fluge gäbe der Ring ihr die Macht. Wieland schmiedete eine große Zahl von Ringen, dem des Schwanenweibes gleich, und hing sie an einem Baste in seinem Hause auf: unter ihnen sollte sie den ihrigen nicht erkennen.

Von einer Fahrt kam er einst heim. Weh! Da war sein Haus zertrümmert, sein Weib aus ihm in weite Ferne entflogen!

Einen König Neiding gab es, der hatte viel von Wieland's Kunst gehört; ihn gelüstete es den Schmiedt zu fangen, daß er fortan ihm einzig Werke schaffen möge. Auch einen gültigen Vorwand fand er zu solcher Gewaltthat: das Goldgestein, daraus Wieland sein Geschmeid bildete, gehörte dem Grund und Boden Neiding's an, und so war Wieland's Kunst ein Raub am königlichen Eigenthume. — Er war nun in sein Haus gedrungen, überfiel ihn jetzt, band ihn und schleppte ihn mit sich fort.

Daheim an Neiding's Hofe sollte Wieland nun dem Könige allerhand Nützliches, Festes und Dauerhaftes schmieden: Geschirr,

Zeug und Waffen, mit denen der König sein Reich mehrte. Da Neiding zu solcher Arbeit dem Schmiedte die Bande lösen und ihm die freie Bewegung seines Leibes lassen mußte, so hatte er doch zu sorgen, wie er ihm die Flucht hindern möchte: und erfindungsvoll verfiel er darauf, ihm die Fußsehnen zu durchschneiden, da er weislich erwog, daß der Schmiedt nicht die Füße, sondern nur die Hände zu seiner Arbeit gebrauchte.

So saß er nun da in seinem Jammer, der kunstreiche Wieland, der frohe Wunderschmiedt, gelähmt, hinter der Esse, an der er arbeiten mußte, seines Herrn Reichthum zu mehren; hinkend, verkrüppelt und häßlich, wenn er sich erhob! Wer mochte das Maaß seines Elendes ermessen, wenn er zurückdachte an seine Freiheit, an seine Kunst, — an sein schönes Weib! Wer die Größe seines Grimmes gegen diesen König, der ihm so ungeheure Schmach angethan!

Durch die Esse blickte er sehnend auf zu dem blauen Himmel, durch den die Schwanenmaid einst geflogen kam; diese Luft war ihr seliges Reich, durch das sie wonnig frei dahinschwebte, während er den Qualm und Dunst des Schmiedeheerdes zum Nutzen Neiding's einathmen mußte! Der schmähliche, an sich selbst gekettete Mann, nie sollte er sein Weib wiederfinden können!

Ach! da er doch unselig sein soll auf immer, da ihm doch kein Trost, keine Freude mehr erblühen soll, — wenn er doch Eines wenigstens gewänne: Rache, Rache an diesem Neiding, der ihm aus niederträchtigem Eigennutz in so endlosen Jammer gebracht hatte! Wenn es ihm möglich wäre, diesen Elenden mit seiner ganzen Brut zu vernichten! —

Furchtbaren Racheplänen sann er nach, Tag um Tag mehrte sich sein Elend, Tag um Tag wuchs das unabweisbare Verlangen nach Rache. — Wie wollte aber er, der hinkende Krüppel, sich zu dem Kampfe aufmachen, der seinen Peiniger verderben sollte? Ein gewagter kühner Schritt, und er stürzte zum Gespötte des Feindes schmachvoll zu Boden!

„O, du geliebtes fernes Weib! Hätte ich deine Flügel! Hätte ich deine Flügel, um, mich rächend, dem Elende mich entschwingen zu können!“ —

Da schwang die Noth selbst ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wieland's Brust, und wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn. Aus Noth, aus furchtbar allgewaltiger Noth, lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen hatte. Wieland fand es, wie er sich **Flügel** schmiedete! Flügel, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger, — Flügel, um weit hin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes! —

Er that es, er vollbrachte es, was die höchste Noth ihm eingegeben. Getragen von dem Werke seiner Kunst flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neiding's Herz mit tödtlichem Geschosse traf, — schwang er in wonnig kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin, wo er die Geliebte seiner Jugend wiederfand. — —

O einziges, herrliches Volk! Das hast Du gedichtet, und Du selbst bist dieser Wieland! Schmiede Deine Flügel, und schwinge Dich auf!

# Wieland der Schmiedt,

als Drama entworfen.

## Personen:

Wieland, der Schmiedt. }
Eigel, der Schütz. } Brüder.
Helferich, der Arzt. }
Schwanhilde.
Neiding, König der Niaren.
Bathilde, seine Tochter.
Gram, sein Marschall.

---

# Erster Akt.

(Mark Norweg, waldiger Uferraum am Meere, im Vordergrunde zur Seite Wieland's Haus mit der Schmiede, welche frei davor steht.)

## Erste Scene.

Wieland sitzt und schmiedet an einem goldenen Geschmeide; seine Brüder Eigel und Helferich lehnen neben ihm und sehen ihm zu. — Der Schmiedt singt zu seiner Arbeit, die soeben der Vollendung nahe ist; er wünscht seinem Geschmeide Kraft, den Frauen, die es tragen, in den Augen ihrer Liebsten immer neuen Reiz zu verleihen, denn: — „gesteht es nur, Reiz und Schönheit thut den Frauen noth, wollen sie die Männer an sich binden; ein kluger Mann sorgt darum wohl dafür, daß nie der Frau, die er immer lieben will, an Reiz es gebreche. Seht, wie ich für euch sorge: dieß Geschmeide schuf ich euren Frauen. Zwei Spangen sind's, die theil' ich unter euch."

Eigel und Helferich sind erfreut, danken und loben ihren Bruder, und fragen, wie sie ihm erwidern sollen?

Wieland. „Schmied' ich aus Liebe nicht für euch? Für eure Frauen schaff' ich erst recht aus Liebe! Kein König darf mich heißen, was ich nur gerne thue. — Doch Eigel, rathe du, was ich für dich geschmiedet?"

Eigel. „Ein neues Werk? Fürwahr, du saßest lange einsam dort am Heerd; verhungert wärest du, hätt' ich mit Jagdbeute dich nicht versorgt! Nun sag', was schufest du so emsig?"

Wieland. „Schau' her, den Stahlbogen hier für dich, wenn du auf Jagen gehst!"

Eigel, entzückt, prüft den Bogen, und lobt ihn als den stärksten, schwungkräftigsten und schönstgeformten, den man je gewinnen könne.

Wieland. „So erleg' uns heute noch ein gutes Wild! In hehren Thaten sollst du einst ihn aber spannen. — Dir, Helferich, der du aus duftenden Kräutern den Heiltrank uns gewinnst, dir schuf ich dieß zierliche Gefäß aus Gold, daß du ihn darin verwahrst!"

Helferich erstaunt über die Schönheit des Fläschchens, und lobt, daß er nun den Heiltrank mit sich tragen könne.

Wieland. „Bald sollst du mächtig deine Kunst bewähren, denn bald soll sich blutiger Streit im Wikingenland erheben; gar manche Wunde heilst du dann den edlen Wikingssprossen! Noch einen Helden giebt es, den ich liebe; für den, seht, schuf ich dieses Schwert: das sollt ihr, theure Brüder, dem König Rothar bringen! Gegen die Neidinge soll er es schwingen, die Nordlands freie Männer knechten!"

Die Brüder. „Was weißt du von Rothar?"

Wieland. „Wachilde, das holde Meerweib, das dem König Wiking einst unseren Vater gebar, die erschien mir dort aus den Wogen und gab mir Kunde. Gar viel hat sie mir vertraut, — von Wate, unserem Vater; wie die Küste uns zu freiem Eigen von Wiking ward bestimmt, wie Wiking's Söhne, die eine Königstochter ihm gebar, von Misgeschick gedrängt würden; wie aber Rothar nun in Heldenkraft erblühe, und um ihn sich Alles schaare, was Neiding's wachsender Macht widerstehe. Dieß Alles meld' ich euch wohl heute Abend, beim traulichen Mahl!" —

Helferich. „So komm' mit uns; die Sonne sank schon tief, und du hast dein Tagwerk doch wohl vollbracht: wer schuf so viel Wunderwerke als du?"

Eigel. „Zum heutigen Mahl erlege ich zuvor mit dem neuen Bogen noch ein edles Wild: dess' sollst du dich, Wieland, freuen!"

Helferich. „Auch sollst du uns geloben, nun bald ein Weib zu nehmen, daß unsere Liebessorge um dich sich mehren könne."

Wieland (hat aufmerksam nach dem Meere hingeblickt; jetzt ruft er plötzlich). „Seht ihr dort es durch die Lüfte fliegen?"

Eigel (der auch näher hinblickt). „Drei seltene Vögel, wie ich keine noch sah!"

Helferich. „Sie kommen näher!" —

Eigel. „Hei, fürwahr! Jungfrauen sind's, mit Schwanenflügeln schweben sie durch die Lüfte!"

Helferich. „Nach Westen geht der eilende Flug!"

Wieland. „Mich dünkt, der Einen giebt die Eile Müh'; sie ist ermüdet!" —

Eigel. „Doch verschwunden sind sie nun; um die Waldecke ging der Flug."

Helferich (mit Eigel sich nach dem Vordergrunde wendend). „Woher die kamen, da blutete wohl mancher Held." —

Eigel. „Schildmädchen waren es sicher, im Nordland erhoben sie Streit." (Zu Wieland, der unverwandt noch nachblickt.) „Nun, Wieland, komm'! Was starrst du in die Luft? Wo mein Auge nichts erspäht, da gewahrst du wahrlich nichts!"

Wieland (begeistert und traurig, tief aufseufzend). „Oh, könnt' ich fliegen! In den Lüften freit' ich ein Weib!" —

Helferich. „Komm' heim zum Mahl!"

Wieland (ohne sich umzuwenden). „Bereitet es wohl, ich folg' euch bald!" (Die Brüder gehen fort. — Wieland späht immer aufmerksam nach dem Meere.) „Ha, dort seh' ich die Eine niederschweben: — was der Schütze nicht sah, erkannte ich. — Sie ist matt — verwundet wohl: — sie vermag nicht im Fluge sich gegen den Wind zu halten! — Sie blieb zurück — sinkt immer tiefer — der Wind drückt sie nach dem Wasser! — Sie ist ihrer nicht mächtig, schon taucht sie auf die Fluth! — Frisch, Wieland! In der Meereswoge erjagst du dir wohl dein Wild!" (Er springt in das Meer und schwimmt hastig von dannen. Nach einer Weile sieht man ihn wieder zurückschwimmen; er hält das Schwanenmädchen mit dem einen Arme umfaßt, und erreicht mit ihr das Ufer.)

## Zweite Scene.

Schwanhilde (wird ohnmächtig von Wieland an das Land gebracht; ihre Arme sind in mächtigen Schwanenflügeln verborgen, die matt und schlaff herabhängen). Wieland (legt sie an der Schmiede auf eine Moosbank nieder). Er gewahrt, daß sie unter dem linken Flügel verwundet ist, betrachtet

näher, und erkennt, daß die Flügel abzulösen sind, und wie er dieß vollbringen müsse; er löst vorsichtig die Flügel von Armen und Nacken, und erkennt mit Entzücken ein schönes, wohlgestaltetes Weib. So vermag er auch nun sicher zur Wunde zu gelangen; es ist ein Speerstich. Schnell entsinnt er sich des Heilmittels, das Helferich ihm für solche Wunden gegeben, und kommt mit einem Kraute wieder zurück; nachdem er ihr dieß auf die Wunde gelegt, verbindet er sie. Dann lauscht er ihrem Athem. Sie kommt allmählich zu sich, schlägt die Augen auf und erblickt Wieland. Sie erschrickt über ihren Aufenthalt, und wähnt sich in Neiding's Macht gefallen. Wieland beruhigt sie: — er habe sie aus dem Meere gerettet und ihre Wunde geheilt; sie solle ihm darum nicht zürnen. — Sie fühlt sich der Flügel beraubt, machtlos in eines fremden Mannes Gewalt. „O Schwestern, liebe böse Schwestern! Weh, ihr ließet mich hilflos zurück! Wie soll ich die Mutter je wiederfinden!" Sie weint heftig.

Wieland tröstet sie: „Verließen dich die Schwestern, so sei nun in meinem Schutz; dich, holdes, seliges Weib, laß mich beschützen mit meinem Leben!" — Es gelingt ihm, sie zu beruhigen: er bittet sie zärtlich, sich zu schonen, daß die Wunde sicher heile. —

Schwanhilde. „So bist du nicht von Neiding's Stamme?"

Wieland. „O nein! Ich bin aller Neidinge Feind. Schon schmiedete ich das Schwert, das sie vertilgen soll. Frei wohne ich mit meinen Brüdern hier, keinem Könige sind wir unterthan. — Doch sage mir, wer bist du, wundervolle Frau?"

Schwanhilde ist von Wieland's Liebe gerührt; sie wünscht ganz vergessen zu können, wer sie sei und woher sie kam, da sie nun wohl fühlt, daß ihr Vergessen trostreicher sein müsse, als Gedenken! — Sie erzählt Wieland, der sich neben sie gesetzt hat, wer sie sei.

König Isang im Nordland war der Vater ihrer Mutter; der Fürst der Lichtalben entbrannte in Liebe zu dieser: als Schwan nahte er sich ihr und entführte sie weit über das Meer, nach den „heimlichen Eilanden". In Liebe vereint, wohnten sie dort drei Jahre, bis die Mutter in thörichtem Eifer zu wissen begehrte, wer ihr Gatte sei, wonach zu fragen er ihr verboten hatte. Da schwamm der Albenfürst als Schwan durch die Fluthen davon, — in weiter Ferne sah die jammernde Mutter, wie er auf seinen Flügeln sich in das Luftmeer erhob. Drei Töchter hatte sie geboren, Schwanhilde und ihre Schwestern: denen wuchsen alle Jahre Schwanenflügel, welche die Mutter aus Sorge, auch sie möchten ihr entfliegen, ihnen jedesmal abstreifte und vor ihren Blicken verbarg. Nun kam aber Kunde über das Meer, daß König Isang von Neiding überfallen, getödtet, und sein Land von ihm geraubt worden sei. Da entbrannte in der Mutter Zorn und Rache; sie begehrte Neiding zu strafen, beklagte, nur Töchter, keinen Sohn geboren zu haben; gab daher den Töchtern die wohlverschlossen gehaltenen Fluggewänder, hieß sie als Walküren nach Nordland fliegen, um Rachekampf gegen Neiding zu erheben. Nun hätten sie die Männer erregt, und mit ihnen gegen den räuberischen König gestritten; eher wandten sie sich nicht zur Umkehr, als bis Schwanhilde verwundet worden; leider habe sie aber, wie Wieland wisse, den Schwestern vor Wundmüdigkeit nicht mehr folgen können. — „Nun bin ich in deiner Macht!"

Wieland ist hingerissen, schwört sie zu lieben und nie sie zu verlassen.

Schwanhilde. „Liebst du mich wirklich?" Sie zieht einen Ring vom Finger und reicht ihn Wieland. „Sieh', dieser Ring erregt dir Liebeszauber: trägt ihn ein Weib, der Mann, der sich ihr naht, muß dann in Liebe für sie glüh'n; der wohl auch gewann mir nur deine Liebe."

Wieland, der den Ring empfangen, fühlt durch diese Hingebung seine Liebe nur wachsen; er bittet sie, den Ring nie zu tragen, da er sie mehr noch ohne ihn liebe.

Schwanhilde, gerührt und beruhigt, räth ihm, dennoch den Ring nicht von sich zu geben, — denn für den Mann, der ihn trage, enthalte er den Siegerstein, der in jedem Kampfe ihm Sieg versichere.

Wieland will auch von dieser Eigenschaft keinen Nutzen ziehen; er hängt ihn hinter der Thüre seines Hauses an einem Bast auf: „hier hänge du, weder ich, noch mein Weib bedürfen dein!" —

Schwanhilde. „O Wieland, muß ich mich deiner Liebe nun erfreuen, und darf ich nie wünschen, ihr Leid und Kummer zu erregen; muß ich nun immer bei dir weilen wollen, — so nimm dieß Fluggewand, birg es wohl und verschließ' es fest! Denn erblick' ich die Flügel, und weiß ich sie in meiner Macht, so sehr ich dich liebe, nicht könnte ich der Luft widerstehen, auf ihnen mich in die Lüfte zu schwingen: so wonnig ist der Flug, so selig das Schweben im klaren Meere der Luft, daß, wer einmal es genoß, nie des Sehnens darnach sich erwehren kann: er muß es stillen, wird ihm die Macht dazu!"

Wieland erschrickt über die Begeisterung Schwanhilde's; er rafft hastig das Fluggewand zusammen. „Und die Liebe hielte dich nicht?" —

Schwanhilde (sinkt ergriffen an Wieland's Brust Sie weint und ruft): „Nun lebt wohl, theure Schwestern! Leb' wohl, liebe arme Mutter! Schwanhilde sieht euch nie wieder!"

Wieland ist hingerissen von ihrer Liebe und ihrem Schmerz. Doch ist er besorgt um sie: noch sei sie nicht ganz geheilt, — ihre Stirne glühe im Fieber. Er bittet sie, in sein Haus zu treten, und auf seinem Lager sich auszuruhen; er gehe dann, seinen Bruder

Helferich zu holen; der sei der geschickteste Arzt, und werde sie schnell ganz heilen. — Er geleitet die Müde, die ihn liebevoll umschlingt, in das Haus. —

## Dritte Scene.

(Es ist voller Abend geworden. Ein Schiff legt seitwärts im Hintergrunde an; aus ihm steigen vorsichtig Bathilde und Frauen an das Land. Sie spähen, ob Wieland anwesend sei. Da sie ihn in Kurzem wieder aus der Thüre treten sehen, halten sie sich hinter Gebüsch zurück.)

Wieland (im Begriff, die Thüre zu schließen, hält an, und kämpft mit sich, ob er nicht wieder umkehre). „Ich verschloß das Fluggewand nicht: — doch, schläft sie nicht, die Müde und Kranke? Und bin ich nicht zurück, ehe sie erwacht? — Oder sollte ich Verdacht gegen sie hegen? Sollte ich sie als gefangene Beute halten? — O nein, frei soll sie mich lieben!" — Freudig erregt verläßt er die Thüre. Dann kehrt er wieder um. „Doch schließe ich wohl die Thüre? — Um sie zu halten? — Du Thor! Wollte sie entfliegen, zur Esse hinaus, zum Fenster in den Hof hinaus, fände ihr Flug leicht den Weg! — Doch sie schläft, drum schütze sie die gute Thüre, daß Keiner sie störe." Er schließt ab, und geht mit dem Ausrufe: „Nun, Brüder, sollt ihr Wunder hören, wie schnell ich ein Weib mir gewann!" raschen Schrittes über die Scene ab.

Bathilde (in Waffenrüstung tritt mit den Frauen hervor). „Meine Runen wiesen mich recht; hieher floh die Verwundete, denn bekannt ist dieser Strand wegen seiner Heilkraft: nun möge Gram Wieland fangen; das Wichtigste vollbring' ich selbst. Gewinne ich den Ring des Schwanenweibes, dann bin ich des mächtigsten Kleinodes Herrin, und selbst mein Vater verdanke einzig mir seine Macht." — (Sie geht an die Thüre und betrachtet das Schloß.) „Fürwahr, das kunstreichste

Schloß, das je geschmiedet ward! Doch was ist Menschenkunst gegen Zauberkraft?" — Sie berührt das Schloß mit einer kleinen Springwurzel; die Thüre, nach außen gehend, öffnet sich von selbst; an der Rückwand der Thüre gewahrt Bathilde sogleich den, von Wieland am Baste aufgehängten, Ring Schwanhilde's. Sie erkennt ihn, löst ihn vom Baste und schließt die Thüre wieder fest, wie zuvor. —

## Vierte Scene.

(Neu angekommene Schiffe haben am Strande angelegt. Gram ist mit bewaffneten Männern an das Land gestiegen. — Bathilde, die den Ring angesteckt hat, geht ihm freudig entgegen.) „Wohl wies ich euch recht, Gram; gelingt die That, so hat mein Vater dir viel zu danken: fängst du den kunstreichsten Schmiedt, daß er ihm dienen muß, so gewannst du ihm mehr, als ein neues Königreich. Stellt nach ihm aus im Walde, dorthin sah ich ihn gehn. Daß er auch willig folge, vernichtet Alles, was ihm hier lieb und werth. Verbrennt ihm Haus und Hof, daß anderswo er Glück suchen müsse." — Männer haben sich entfernt, um Wieland nachzustellen; in das Haus werden Feuerbrände geworfen. —

Gram erklärt in feuriger Erregtheit Bathilden, für sie und auf ihr Geheiß das Kühnste wie das Schrecklichste vollbringen zu wollen, dürfe er je hoffen, sie zu gewinnen.

Bathilde erräth die Macht des Ringes über ihn, der sonst so kalt und mürrisch, und freut sich der Bewährung dieser Macht. Sie befiehlt ihm, ihr unerschütterlich treu zu sein, und sie wolle ihm lohnen; mit ihr solle er einst ihres Vaters Lande beherrschen. Sie nimmt von ihm Abschied, und besteigt mit den Frauen ihr Schiff, in dem sie vom Ufer abfährt.

Man vernimmt vom Hause her Schwanhilde's Angstruf: „Wieland, Wieland!" — Getöse von der Waldseite her. Wieland wird von den Männern Gram's herbeigeschleppt; um ihn überwältigen zu können, hat man ihm eine Verhüllung über die Augen geworfen, die ihn noch jetzt des Gesichtes beraubt. Er ist an Händen und Füßen gebunden, und so wird er vor Gram hingelegt.

Gram. „Du bist Wieland, der Wunderschmiedt?" —

Wieland. „Wer seid ihr, daß ihr den Freien bindet?" —

Gram. „Bist du Wieland, der so viel Wunderwerke schuf, so sag', wo nahmst du das Gold dazu her, wenn nicht als Dieb aus jener Berge Grund, die eines Königs Eigenthum?" —

Wieland. „Das Gold? — Das will ich dir wohl sagen. Du weißt, daß einst Iduna den Göttern war geraubt, sie, die ihnen ewige Jugend gab, so lange sie unter ihnen weilte: da alterten die Götter, ihre Schönheit schwand, und von Freia's Seite wich Odur, den nun ihr Reiz nicht mehr band. Iduna ward den Göttern wiedergewonnen; mit ihr kehrte Jugend und Schönheit ihnen zurück, — nur Odur kehrte der Freia nicht wieder. Auf jenen Felsen sitzt nun die hehre trauernde Göttin und weint um den Gemahl oft heiße, goldene Thränen; diese Thränen nun gewinn' ich aus dem Flusse, da hinein sie fallen, und schmiede aus ihnen manch' wonnig Werk, zur Freude glücklicher Menschen!"

Gram. „Du schwatzest da lieblich, doch lügst du dich nicht frei; denn gewannst du selbst aus Freia's Thränen das Gold, so sind diese doch auch eines Königs Eigenthum, und ihm nur sollst du fortan nun schmieden!" — Er befiehlt, ihn nach dem Schiffe zu tragen.

Wieland wehrt sich heftig und verlangt zu wissen, was mit seinem Weibe geschehen.

Gram. „Wo war dein Weib?"

Wieland. „In meinem Hause ließ ich es schlafend."

Gram lacht grimmig, und reißt ihm die Binde von den Augen. „Schau' auf, dort ist dein Haus!"

Wieland erblickt sein Haus in heller Flammengluth. Er schreit vor Entsetzen auf: „Schwanhilde! Schwanhilde! Antworte mir!" — Keine Antwort. — „Todt! Verbrannt! — Rache!" — Mit furchtbarer Kraftanstrengung sprengt er seine Bande. „Ein Stümper schmiedete die Ketten!" — Er entreißt einem Naheſtehenden das Schwert und greift Gram an, dieser weicht. Wieland stößt in ein Horn. Vor seiner Wuth weicht Alles zurück. Seine Brüder, Eigel und Helferich, kommen mit Freunden ihm zu Hilfe. Mehrere von Gram's Leuten werden erlegt; Gram und die Übrigen fliehen dem Strande zu, stürzen sich in die Schiffe und rudern hastig von dannen. Wieland donnert den Fliehenden Flüche nach, schilt sie Meuchler und Feiglinge. Dann kehrt er heftig nach vorn zurück: sein Haus ist eine zusammengestürzte Brandstätte, keine Spur von Schwanhilde ist zu erblicken. Er wähnt sie verbrannt, und will sich voll Verzweiflung in die Gluth stürzen. Seine Brüder halten ihn zurück. Da springt er auf, er will Rache nehmen, die Fliehenden verfolgen. Er eilt nach dem Strande, kein Boot ist da; ein abgeschlagener Baumstamm liegt am Ufer: ihn stößt er in das Wasser, und auf ihm will er dem Feinde nachsetzen. Seine Brüder stellen ihm das Unmögliche einer solchen Fahrt vor; die Fliehenden könne er auf keine Weise mehr erreichen und in welchem Lande er sie treffen solle, wisse er ja auch nicht, da Keiner die Räuber kenne, und wisse woher sie gekommen. Sie bieten ihm an, sogleich zu Rothar zu fahren, und ihm Wieland's Schwert

zu bringen. Wieland will sie nicht hören. Er ruft seine Ahnin, das Meerweib Wachhilde an; in ihre Sorge empfiehlt er sich: möge sie aus tiefstem Meeresgrunde die Wogen bewegen, daß sie ihn zu dem fernen Strande trieben, wo er Rache üben könnte. — Er springt auf den Baumstamm, und stößt ihn mit einer Stange so gewaltig ab, daß er jäh in das Meer hinaustreibt. Aus der Ferne ruft Wieland seinen Brüdern, die ihm Glück zu der verwegenen Fahrt wünschen, ein letztes Lebewohl zu. — —

# Zweiter Akt.

(Im Niarenland, König Neiding's Hof. Der Vordergrund stellt die Halle dar; aus ihr führen Treppen rechts zu Neiding's, links zu Bathilde's Wohngemach. Nach hinten zu führen breite Stufen in den Hofraum hinab; dieser ist mit hohen Mauern und einem Thurme umschlossen. — Es ist kurz vor Anbruch des Morgens.)

## Erste Scene.

(Bathilde entläßt Gram aus ihrem Wohngemach, die Stiege nach der Halle hinab.) — Gram ist von Neiding, der ihm wegen des Mißglückens des Anschlages auf Wieland zürnte, von Amt und Hof verwiesen. Er hat sich jetzt zu Bathilde gewagt, um sie wegen Aussöhnung mit ihrem Vater anzugehen. —

Bathilde verspricht, ihm zu Willen zu sein, und zweifelt nicht am Erfolg. Sie hege ein mächtiges Kleinod, das ihr den Vater ganz zu Willen stellen solle. Nur um Eines habe sie Sorge. Wieland sei hier.

Gram ist verwundert und erschrocken.

Bathilde. „Hörtest du nichts von der wunderbaren Ankunft eines Mannes, der auf einem Baumstamme hier an den Strand geschwommen kam? Der König nahm ihn gastlich auf, da er ihm zu dienen versprach. Durch schöne Werke, die er ihm schmiedete, hat der Fremde Neiding's höchste Gunst gewonnen; schon vergißt dieser seinen Kummer, daß er Wieland nicht gefangen. Goldbrand nennt sich der Schmiedt; doch Wieland ist's, ich hab' ihn erkannt."

Gram. „Was sucht er hier unter fremdem Namen?"

Bathilde. „Auf Rache zog er aus, doch nur auf Ungefähr, da er seine Feinde nicht kennt."

Gram. „Was hält ihn nun ab, weiter zu zieh'n?"

Bathilde. „Seine Rache vergaß er, da ihn nun Liebe bindet. — Seines Weibes vergaß er, das er todt wähnt, da er für ein anderes Weib entbrannt."

Gram. „Wer wirkte solche Wunder in dem Wüthenden?"

Bathilde. „Meine Nähe."

Gram. „So ist er mein Nebenbuhler?"

Bathilde. „Er ist's, drum sollst du helfen ihn zu vernichten. Vertraue mir! Noch heute sollst du zurückberufen werden, und höchster Ehren wieder genießen. Das gewinne ich von Neiding, um der Macht des Ringes willen."

Gram. „Trübe ist mein Sinn, seit ich vor Wieland floh."

Bathilde. „Das laß mich nun an ihm rächen."

Gram. „Seit ich so schnell in Liebe zu dir entbrannte, verfolgt mich Misgeschick.“

Bathilde. „Doch um dieser Liebe willen, sollst du von mir erhoben sein! Sei treu, und spähe auf Wieland, wie du dich rächest und ihn verderbest: mit mir sollst dann einst du hier herrschen!“

Gram. „So stark und muthig, wie ich war, verdankt' ich einem Weib nun Ruhm und Ehre?“ —

Bathilde. „Erkenne, wie stark und muthig ein Weib sein kann! — Es tagt! So fliehe jetzt! Nimm diesen Schlüssel für das Thor; verbirg dich in der Nähe: siehst du ein weißes Tuch aus meinem Fenster wehen, so komme kühn und offen her zur Halle; das sei die Botschaft deines Glückes.“ Er verlangt sie zu umarmen; sie wehrt ihm: „Nach Wieland's Falle bin ich dein!“ — (Sie trennen sich. Bathilde geht in ihr Gemach zurück; Gram verschwindet seitwärts im Hofraum. — Tagesanbruch.) —

## Zweite Scene.

(Am großen Hofthore wird stark angeklopft, zwei Hofmannen Neiding's springen von der Treppe, die nach des Königs Gemache führt und auf der sie bis jetzt zum Schlafen ausgestreckt lagen, auf, und rufen:) „Wer da?“ Antwort: „Boten aus Wikingenland.“

Ein Mann. „An wen seid ihr entboten?“

Antwort. „An den Niarendrost sendet uns König Rothar.“ (Die beiden Mannen stoßen in ihre Hörner; der eine von ihnen geht nach Neiding's Gemach, um den König zu wecken, der andere geht hinab, um das große Hofthor zu entriegeln.)

(Eigel und Helferich sprengen zu Roß herein; sie steigen ab, und werden von den Mannen zur Halle geleitet. Auf den Hornruf sind von verschiedenen Seiten aus dem Hofe Mannen zusammengetreten. Man reicht den Boten den Morgentrunk.) —

Neiding kommt aus seinem Gemache die Treppe herab). Er begrüßt die Boten und stellt sich erfreut, von König Rothar Kunde zu vernehmen. Er befiehlt, das Frühmahl zu richten, und nimmt auf dem Hochsitze Platz. Das Mahl wird bestellt, die Boten und die Hofmannen nehmen Sitze am Tische vor dem Hochsitze ein.

Neiding fragt, die Botschaft müsse wohl große Eile haben, da die Boten selbst zur Nachtzeit geritten, wo Jeder gern doch ruhe?

Eigel. „Schon lange haben wir keine Ruhe; die ist uns genommen, seit wir eine schlimme That zu vergelten haben."

Helferich. „Heilmittel suchen wir nun Tag und Nacht, für großen Harm, den ein schmerzlicher Verlust uns schuf."

Neiding. „Was werbt ihr nun Botschaft für König Rothar?"

(Während des Gespräches wird von den Sprechenden wiederholt angestoßen und getrunken.)

Eigel. „Ein gutes Schwert brachten wir ihm, das unser Bruder geschmiedet." —

Helferich. „Mit dem Schwerte will Rothar nun streiten, und manches Unrecht rächen." —

Neiding. „Ein hehrer Gewinn ist ein gutes Schwert, doch hehrer noch ein Schmiedt, der solche Schwerter schmiedet! — Hat Rothar euern Bruder?"

Eigel. „Nein, der entschwand uns."

Helferich. „Wir suchen ihn."

Neiding (für sich). „Sandt' ich nicht einen Dummen aus, jetzt schmiedete Wieland mir Waffen!" (laut:) „Wo ist nun Wieland geblieben?" —

Eigel. „Von Schächern ward er überfallen, getödtet ward ihm sein Weib." —

Helferich. „Nun ist er auf Rache in weite Ferne gezogen." —

Neiding. „So möge er ziehen, seine Zeit ist aus! Denn wißt, ein anderer Schmiedt fand sich, der Wieland's Kunst noch übertrifft, und gern und willig dient mir der." —

Helferich. „Wie hieße der Held?"

Neiding. „Goldbrand. Das kündet König Rothar: Goldbrand ist der kunstreichste Schmiedt, und mir schmiedet er Waffen."

Eigel. „Doch gab es einen Drost der Niaren, der stellte Wieland nach?" —

Neiding. „Seid ihr seine Brüder, ihr müßtet es genau wissen." —

Helferich. „Wir Einsamen kannten die Schächer nicht; erst Rothar gab uns sichere Spur. O, hätte sie Wieland gewußt!"

Neiding. „Und nach Niarenland führt euch Einsame die Spur?"

Eigel und Helferich (springen schnell auf und stellen sich entschlossen vor Neiding hin). „An Neiding, den Niarendrost, sandte uns König Rothar. Jetzt, Neiding, höre seine Botschaft!"

Neiding. „Zwei üble Gesellen sandte er mir; nichts Wonniges mögen sie künden. Nun redet, ihr kühnen Helden!"

Eigel. „Zum Ersten frägt Rothar, der Wikingensproß: wer gab dir, Drost der Niaren, die Macht, im Nordlande König zu sein?"

Neiding. „Der frechen Frage erwidre ich: mich wählten Freie zum Fürsten."

Helferich. „Wir wissen, wie du dich wählen läss'st; auch Wieland wolltest du zwingen, zum Herrn dich zu erkiesen."

Eigel. „Durch List und Trug hetztest die Freien du wider einander, daß sie selbst dir zu dienen sich zwangen. Zu spät reut sie ihre Thorheit. Boten sandten sie nun an Rothar, der soll als Helfer ihnen kommen, um ihre Knechtschaft zu brechen." —

Neiding (mit unterdrücktem heftigen Zorne). „Drei wilde Weiber flogen mir in's Land, die berückten durch Zauber manchen Mann, daß er mir Treue brach; sie erhuben Streit und flogen davon; mancher Verräther, den sie nun im Stiche ließen, kam jetzt wohl zu Rothar, vor meinem Zorn sich zu bergen."

Eigel. „Zum Zweiten kündet dir Rothar: weil du den König Isang erschlagen und seiner Sprossen Erbe an dich reißest, so will er nun vollenden die Rache, die Isang's Enkelinnen trieb, als Schildmädchen nach Nordland zu fliegen."

Helferich. „Blutsühne fordert er für den Erschlagenen. Willig sollst du dich Rothar unterwerfen, deine Tochter zum Weibe ihm geben, wo nicht, so schwört er, in Monatsfrist in das Niarenland zu fahren, den Raben dein Herz und den Eulen deinen Hof zu geben."

Neiding (seinen Schreck und Grimm beherrschend). „Ihr selbst Eule und Rabe, die ihr so unliebliche Werbung in's Land mir bringt! Pflegt Rothar so zu freien, alle Bräute der Welt muß er gewinnen. Nun ruht euch aus, ihr theuern Boten, noch habe ich manchen guten

Raum zur Ruhe für euch, wo euch die Eulen nicht beschweren. Ruht wohl, indeß ich auf Antwort sinne." (Eigel und Helferich werden nach Neiding's Gemache hinaufgeleitet. Neiding erhebt sich unruhig von seinem Sitze, und schreitet bewegt einher.) Er ergießt sich in Haß gegen Rothar und dessen ungestüme, heldenhafte Jugend. Solch' rasches Blut sei im Stande, mit einem kühnen Streiche Alles zu zerstören, was ein bedachtsamer Mann durch List, Trug und Gewalt mühselig in langer Zeit aufgebaut! — „Wer hilft mir nun, dem Frechen, der den Vater vom Hofe jagen, und dafür seine Tochter zum Weibe nehmen will, zu begegnen? — Hei, ihr hier, meine Helden! Euch gab ich reiches Gut und Macht! Nicht Söhne hab' ich: ihr sollt mich beerben — und neben Bathilden, seinem Weibe, herrsche nach meinem Tode im Nordland der, der jetzt mir Sieg über Rothar verschafft, daß wir ihm die hochmüthige Werbung vergelten!" —

Wieland (tritt unter den Mannen hervor). „Zum Siegen braucht man gute Schwerter: nun prüfe, König, dieß Geschmeide!" (Er reicht Neiding ein nacktes Schwert, dieser erfaßt es, versucht seine Schärfe und schwingt es freudig.)

Neiding überschüttet den Schmiedt mit Lob. Solches Schwert sei noch nie geschmiedet worden! Wie es Lust zum Kampfe und Bewußtsein des Sieges dem erwecke, der es schwinge! Er fühle sich verjüngt und jugendliche Heldenkraft in seinen Adern glüh'n! „O Goldbrand, theuerster Mann! Der Gott, der dich in mein Land geführt, der wollte mich mächtig und selig wissen! — Komm', Rothar! Ich fürchte dich nicht!"

Wieland. „Wie ich dieß Schwert geschmiedet, das dich so siegeslustig macht, so schmiede ich ihrer für dein ganzes Heer in Monatsfrist, das will ich dir geloben!"

Neiding. „Das wäre mir Sicherheit des Sieges! Wie wollt' ich dir lohnen! Des Goldes gäb' ich dir mehr, als je zur Lust du dir verschmieden könntest."

Wieland. „Siegst du, König, so sei deine Tochter mein Weib!“ —

Neiding. „Den Lohn setzt' ich, und will ihn gewähren, dem Schwedenrecken zum Trotz!“ —

## Dritte Scene.

Bathilde (kommt eilig aus ihrem Gemache herab; bei ihrem Anblick fühlt sich Wieland zauberhaft gefesselt. Alle weichen ehrerbietig zurück). Vorige.

Bathilde nimmt ihren Vater bei Seite und dringt in ihn, sie einsam zu sprechen, sie habe ihm Wichtiges zu verkünden.

Neiding. „Ihr theuren Mannen, harret mein, daß ich mit meinem Kinde auf Antwort sinne für Rothar!“ —

(Alle übrigen ziehen sich aus der Halle in den hinteren, tieferen Raum zurück.)

(Wieland, die Blicke sehnsüchtig auf Bathilde gerichtet, die mit scheuer Aufmerksamkeit wiederum nach seinen Blicken forscht, weicht am langsamsten: — man sieht ihn endlich schwermüthig den Hofraum ganz verlassen. Neiding und Bathilde allein im Vordergrunde.)

Bathilde. „Gedenkst du des Tages, da du mich schaltest, daß ich als Maid dir von der Mutter ward geboren? — „„Was gaben günstige Götter mir Macht, da sie den Sohn mir versagten?!““ — So riefest du. — Die Mutter tödtete der Gram.“

Neiding. „Zu was das jetzt? Ein Sohn erblühet mir nimmermehr!“

Bathilde. „Weil ich daran dich mahnen muß, wie du ferner mich schaltest, wenn ich Runen schnitt, und heimliche Künste erlernte:

„„Was soll dir das Wissen? Nie wirst du einen Sohn mir errathen!“ So riefst du: mich schmerzte dein herber Spott!“

Neiding. „Was kommst du, zur Qual mir mein Sorgen zu mehren?“

Bathilde. „Preise nun deine Tochter, und preise ihr Wissen! Denn ich nur allein vermag dich jetzt zu erretten und zähle auf deinen Dank. — Den Sieg über Nothar dir zu sichern, hab' ich durch kräftiges Wissen mich bemüht: — sieh' diesen Reif an meinem Finger! Er birgt einen Stein, der, trägst du ihn, in jedem Streite dir Sieg gewährt: ihn hab' ich dir erworben.“

Neiding. „Von einem Siegerstein hörte ich oft; wie erwarbst du ihn, daß du seiner Tugend so sicher bist?“

Bathilde. „Der Schwanenmädchen Eine trug ihn an sich, die den letzten Streit dir im Nordland erregten.“

Neiding. „Unheil den Kühnen, die mich fast verdarben!“

Bathilde. „Wieland vermählte sich die, die dein Speer verwundete; sie ließ ihm den Ring. Entging deinem Marschall der Schmiedt, so gewann ich doch den Ring.“

Neiding. „Du weise Tochter, welch' Glück hast du mir erworben!“

Bathilde. „Den Ring stell' ich dir zu, doch kann ich's nicht eher, als bis du — Wieland unschädlich gemacht.“

Neiding. „Was kümmert uns Wieland? Und wie sollt' ich ihn erreichen?“ —

Bathilde. „Wo wärest du nun, riethe deine Tochter nicht für dich? Wieland ist's, dem du mich soeben zum Weib versprochen!“

Neiding. „Ha! Der Mann, der wundergleich auf einem Baumstamme mir an das Land geschwommen kam? Wär's möglich!"

Bathilde. „Kein And'rer ist's, als Wieland; ich sah ihn in seiner Heimath!"

Neiding (freudig). „So hätt' ich Wieland selbst? — Sei ruhig, Kind; nicht weiß er, wer ich bin, noch daß ich ihm nachgestellt; er dient mir gern und ist dess' froh: so mag es denn auch bleiben!"

Bathilde. „Dir dient er nicht, um mich ist's ihm zu thun. Auf Rache zog er aus, er, der so furchtbar in seinem Zorne! Doch geheimnißvoll zog ihn die Liebe an diesen Strand; denn mich muß er lieben, so lange ich diesen Ring am Finger trage, der dem Weibe Liebeszauber, dem Manne Siegerkraft verleiht. Ziehst du nun zum Streite, und gebe ich dir den Ring, so schwindet der Liebeszauber über Wieland; er erwacht aus der Blindheit, und furchtbar wird seine Rache sein: — die Schwerter, die er schmiedet, sie wendet er gegen uns!"

Neiding. „Und wahrlich diente er mir dann nicht mehr, der wundervolle Schmiedt! — Jetzt sehe ich wohl, Wieland muß ich binden, und wohl mich gegen ihn verwahren, daß ich ihn in meiner Gewalt habe, wenn er erwacht! — O, seliges Kind! Welche Gaben dank' ich dir! Du giebst mir Sieg und den kostbarsten Mann der Welt zu eigen! Nun sag' den Lohn, den du wählst!"

Bathilde. „Was du im Zorn verhängt, das sollst du nun widerrufen. Gram kehre aus dem Banne zurück!"

Neiding. „Er hat mir schlecht gedient, daß er dem Schmiedte floh!"

Bathilde. „Erkenne die schreckliche Kraft von Wieland's Zorn, da der muthigste deiner Helden vor ihm wich! Laß' diesen dein Heer führen, und wie durch meine Sorge dir der Ring gewonnen, so gieb mir Gram zum Gemahl!"

Neiding. „Muß ich dir gehorchen, so thu' ich's doch ungern; einen mächtigen König hätt' ich zum Eidam mir gewünscht!"

Bathilde. „Laß' mich die Mächtige sein: ich brauche nur ein Weib zum Manne."

Neiding. „Du kühnes, übermuthiges Kind! Willst du dich zum Manne schaffen?"

Bathilde. „Was nützten dir deine Mannen, wär' ich jetzt nicht? Bedenke wohl, König, wen dir dein Weib geboren!" — (Sie geht in ihr Gemach zurück.)

Neiding ist ärgerlich über die Wahl seiner Tochter. Er beargwohnt Gram und seine Treue, und beschließt, ihn auf eine geschickte Weise aus dem Wege zu räumen, ohne Bathilde's Verdacht zu erwecken. Er will Wieland vor dessen eigenem Falle gegen Gram hetzen. — Er ruft in vergnügter Stimmung seine Mannen aus dem Hofraume herauf, und verkündet ihnen die Gewißheit des Sieges, die er gewonnen: er ist entschlossen, die Boten Nothar's mit trotziger Antwort nach Hause zu schicken. — Seine Mannen verheißen ihm Ruhm und erhöhte Macht, er müsse noch über alles Nordland herrschen, wenn er den Stamm der übermüthigen Wikingen vollends vernichtet habe. Neiding verheißt ihnen neuen Besitz und neue Reichthümer.

## Vierte Scene.

Gram (tritt auf). Der König habe ihn rufen lassen.

Neiding. „Wie schnell ward dir die Botschaft kund! (für sich:) Geheime Pfade sind ihm bekannt; vor ihm hüt' ich mich wohl!" (laut:) „Nun, Gram, den Bann lös' ich von dir. Doch höre: mich fordert Nothar heraus, auf Boten beruft er sich, die ihm gemeldet, übel seien mir die Niaren selbst gestimmt. Nun wüßte ich Niemand, dem ich mistrauen sollt', da du mir redlich dienst. Hatte ich je auf dich Verdacht, so will ich Nothar lehren, wie sehr er sich täuscht, da ich gerade dir mit gutem Glauben mein Heer zur Führung gebe. Du sollst mir Heerfürst sein! Gewinnst du Sieg, so gebe ich dir den verheißenen Preis, und mit Bathilde sollst du neben mir den Hochsitz theilen."

Gram. „Dess' sollst du dich nie gereuen: dir diene ich treu und dir gewinne ich den Sieg!"

Neiding. „Nun ruft mir Goldbrand her! — Du, Gram, magst zur Seite stehen, und achte wohl, ob du den Schmiedt mir kennst!" (Wieland kommt.) „Mein wundervoller Schmiedt, jetzt gilt's! Mit übler Antwort sende ich Nothar's Boten heim. In Mondenfrist muß ich nun das starke Wikingenheer erwarten: die verheeren mir wohl das Land und machen den Hof mir wüste, wenn wir in guter Feldschlacht sie nicht schlagen! Wann schmiedest du mir nun die verheißenen Schwerter?"

Wieland (froh und hastig). „Gieb mir das zurück, das ich heute dir gab, und das dich so erfreute; nach seinem Muster schmiede ich dir in Mondenfrist Schwerter zu Hauf!"

Neiding (reicht ihm das Schwert). „Deine Kunst ist groß und selig der König, dem ein solcher Schmiedt sein Lebelang dient!"

Wieland. „Selig der Schmiedt, der um deiner Tochter willen sein Lebelang dir dienen darf!"

Neiding. „Bathilde versprach ich dem zur Ehe, der mir Sieg verschafft, nicht dem nur, der mir Schwerter schmiedet. Ein And'rer ist nun da, der mir Sieg verspricht wie du; mit ihm mußt du jetzt Wettstreit halten, daß du den Preis nicht verlierst. Drum hüte dich wohl, Wieland, kluger Schmiedt!"

Wieland (fährt heftig auf). „Wer nennt mich Wieland?"

Neiding. „Hier ist Einer, der dich von Nahe kennt. Ich will's ihm danken, daß du mir Schwerter schmiedest, wenngleich er einst ungeschickt dir wich, den er doch fangen sollte: doch büßt er's wohl durch Sieg über Rothar, will er Bathilden gewinnen. Schau' dich um, Wieland!"

Wieland erblickt Gram, der ihm mit finsterem Zorne das Gesicht bietet. Entsetzen und Wuth bemächtigen sich seiner; — Erinnerung erwacht in ihm, aber noch unklar. Grimmig schaut er sich um, wie um sich zu überzeugen, wo er sei. Plötzlich gewahrt er Eigel und Helferich, die soeben aus dem Gemache links auf die Treppe herausschreiten. „Meine Brüder! — Dort mein Feind!" Fast will er sich auch des Schwanenweibes entsinnen, da erblickt er, rechts sich wendend, Bathilde, welche erschrocken aus ihrem Gemache heraustritt. Er glaubt wahnsinnig zu werden. — Alles schwirrt ihm durcheinander, und drängt sich endlich nur zu einem Ausbruche eifersüchtigen und wüthenden Hasses gegen Gram zusammen. „Erfahrt, wie Wieland's Schwerter schneiden!" (Er schlägt Gram durch dessen Eisenrüstung hindurch mit einem Streiche todt darnieder.)

Bathilde war dazwischen getreten und hatte die Hand vor Gram ausgestreckt; Wieland hat in blinder Wuth ihre Hand mit dem Schwerte gestreift. Sie schreit laut auf.

Wieland entstürzt das Schwert; er faßt nach Bathilde's verwundeter Hand; diese zieht sie hastig zurück — um den Ring zu ver-

bergen, der durch den Hieb beschädigt worden ist. Wieland sinkt betäubt vor ihr auf die Kniee.

Neiding, in geheucheltem Zorne über Wieland's Frevelthat, befiehlt, ihn zu binden.

Eigel und Helferich springen entsetzt hinzu; sie vertheidigen Wieland vor den Andringenden.

Neiding ruft ihnen zu, als Königsboten den Frieden nicht zu brechen: „denn Frieden geb' ich euch, daß ihr Rothar meldet, er möge kommen, wie er wolle und müsse. Wieland selbst schmiede mir die Schwerter, die durch das Eisen der Wikingen schneiden sollen, wie dieß Musterschwert vor euren Augen durch meines Marschalls Rüstung schnitt!"

Bathilde, außer sich vor Zorn und Wuth, verlangt Wieland's sofortigen Tod.

Neiding. „Nicht doch! Was würde mir der todte Wieland nützen? Der lebendige Schmiedt gilt mir mehr als ein Reich! Waffenschmuck und Geschirre soll er mir schmieden; traurig ist ein Herrscher, dem solch' ein Künstler fehlt: er giebt zur Macht erst den Genuß. Kein künstlerisches Glied soll ihm geschädigt werden: — doch, daß ich seiner sicher sei und Flucht ihm nie gelinge, durchschneidet ihm die Sehnen an den Füßen! Hinkt er ein wenig, was thut's? Zum Schmieden braucht er nur Arm' und Hände! Die werden ihm wohl verwahrt!"

Wieland, bereits übermannt und gebunden, soll von den Mannen abgeführt werden.

Eigel und Helferich werfen sich abermals dazwischen: sie beschwören Neiding, solch' argen Frevel nicht zu begehen, und drohen mit Rothar's Rache.

Neiding befiehlt im Übermuth sie zu züchtigen.

(Alles dringt auf sie ein.) Die Brüder rufen Wieland ihr Rachegelübde zu, und schlagen sich zum Hofe durch, wo sie sich schnell auf die Rosse schwingen und davonjagen.

Wieland ruft ihnen verzweiflungsvoll nach: nicht Männer bänden ihn, ein Weib hielt' ihn in Banden! — Wieland, den schmerzlichen Blick auf Bathilde geheftet, wird fortgeschleppt.

# Dritter Akt.

(Wieland's Schmiede mit einer breiten Esse in der Mitte, welche fast das ganze Deckengewölbe einnimmt.)

## Erste Scene.

Wieland auf Krücken gestützt, sitzt am Heerde und schmiedet. Der Hammer entfällt ihm. Das Herz will ihm vor Zorn und Weh ersticken. — Er, der freie künstlerische Schmiedt, der aus Lust und Freude an seiner Kunst, die wundervollsten Geschmeide schuf, um mit ihnen Die zu erfreuen und zu waffnen, die er liebte, denen er Ruhm und Sieg gönnte, — hier muß er, geschändet und beschimpft, an seinen eigenen Ketten schmieden, Schwerter und Schmuck für den, der ihn in Schmach und Elend warf. — Und doch, wenn in ihm der tiefste Unmuth und der Drang nach Rache sich erregen, hält ihn ein unbesiegliches Gefühl zurück: die untilgbare Liebe zu der Königstochter, die ihn doch hasse, — das rastlose Sehnen nach dem Weibe, das er — doch nicht liebe! Dieß Gefühl quält ihn am meisten. Immer

muß er an sie denken, — und denkt er an sie, so schwindet ihm alle Erinnerung: seine Jugend, seine einstige Freiheit, seine wonnig-heitere Kunst, und was je ihn entzückt, — alles verwirrt sich vor seinem Sinne, und fliehet seine Gedanken. Ja, dieß unzerstörbare wilde Liebessehnen treibt ihn endlich zum Arbeiten, läßt seine Knechtesmühe ihn liebgewinnen, durch die es ihm scheint, als könne er, trotz seiner Schmach, einst selbst noch diese Königstochter gewinnen! Ja, das kunstreichste, unerhörteste Werk möchte er erfinden, um es von den Füßen dieser Fürstin zertreten zu lassen, wenn sie über die Trümmer seines Werkes ihm dann zulächle! — Dann greift er denn mit alter Lust wieder zu den Werkzeugen, und ein rüstiges feuriges Lied enttönt seinem Munde zum Sausen der Schmiedebälge, zum Sprühen der Funken, zum Takte des Hammers. — Da drängen sich wieder wilde, grelle Ausrüfe in sein Lied: ein ungeheurer Ekel faßt ihn plötzlich vor seiner Sklavenarbeit. Wüthend wirft er das Werkzeug fort, — Seufzer und Jammer überwältigt ihn! — Er wollte — er wäre todt! —

## Zweite Scene.

Es klopft an die Thüre. Er will nicht öffnen: „Ein neuer Plager!" — Eine Frauenstimme begehrt Einlaß. (Wieland erkennt Bathilde; erstaunt und entzückt, macht er sich auf seinen Krücken hastig zur Thüre auf und entriegelt sie.)

Bathilde ist verstört: — sie hat den einsamen Gang gewagt, um sich aus größter Noth zu helfen. Sie zählt auf Wieland's Liebe zu ihr, daß er ihr nicht nur kein Leid zufügen, sondern auch den nöthigen Dienst ihr erweisen werde. Sie weiß aber auch, seine Liebe zu ihr müsse wahr und wirklich sein, wenn sie ohne höchste Gefahr ihren Zweck erreichen soll. Sie verfährt deßhalb mit größter Vorsicht, um sich zu versichern.

Wieland entschuldigt seine entstellte Gestalt; mit Bitterkeit und Schmerz wirft er ihr ihren Antheil an seinen Leiden vor. Sie müsse wohl Gram sehr geliebt haben, da sie seinen Tod an ihm gerächt!

Bathilde räth ihm mit verstelltem Wohlwollen an, sich ihre Gunst wieder zu erwerben, durch eine Arbeit, von der sie wisse, daß nur seine Kunst sie verrichten könne. Zuvor aber müsse sie wissen, ob er sie auch wirklich liebe, und in nichts ihr zuwider sein wolle. —

Wieland. Sie wisse wohl, mit welch' schmerzlichem Sehnen er an ihr hange. Nur er vermöge nicht zu begreifen, was ihr an seiner Liebe gelegen sein könne? —

Bathilde. „Gedenke, wie beim Morde Gram's du mit dem fürchterlichen Schwerte auch meine Hand gestreift: ein Ring, den ich am Finger trage, schützte mich vor der Schneide. Doch diesen Ring verletzte der Streich, daß der Stein, den er schließt, nun seine Fassung verloren."

Wieland. „Geringer Schade! Zur Sühne schmied' ich dir gern einen Reif, der jenen hundertfach übertrifft."

Bathilde. „Gerade an diesem Ringe ist mir's aber gelegen, und so viel, daß ich höchste Gunst und Liebe dir gewähre, fassest du von Neuem den Stein." —

Wieland. „Was spottest du meiner? Um so leichten Dienstes willen? Wahrlich, du kamst mich zu verhöhnen." —

Bathilde. „Nein, Wieland! Zweifle nicht! Was ich versprach, das halte ich sicherlich: denn glaube, ich erkenne auch deinen Werth!"

Auf Wieland's Erstaunen und mistrauisches Zweifeln, sieht Bathilde sich gedrängt, ihm den hohen Werth begreiflich zu machen,

den sie auf jenen Stein lege. „Der Stein ist ein Siegerstein: soll ihn der Vater in so schlechter Fassung im Kampfe gegen Rothar führen, so muß ich fürchten, den Stein werde er verlieren und mit ihm den Sieg."

Wieland erkennt nun den hohen Werth an, glaubt somit an die Größe des Dienstes, den er zu leisten vermöge, und — hofft. — Er begehrt den Ring zu sehen.

Bathilde hält ihn noch ängstlich zurück: „Wieland, ich verspreche mich dir, — drum sage mir, ob du mich wirklich liebst?"

Wieland betheuert mit schmerzlichem Ungestüm.

Bathilde. „Du hegst arge Entwürfe: beschwöre mir deine Treue und daß du aller Rache entsagst!"

Wieland. „Nichts habe ich zu rächen, als meine Lähmung: schändet sie mich nicht in deinen Augen, so bin ich wieder schön, und alle Rache schwöre ich ab!" —

Bathilde in höchster Angst, umschlingt ihn verführerisch und frägt: „Wieland, schwurst du einen freien Schwur?"

Wieland (entreißt ihr erhitzt den Ring). „Bei diesem Ringe schwör' ich's!"

Bathilde heftet in furchtbarer Angst ihren Blick auf Wieland. Dieser betrachtet den Ring genau. Gräßliche Erregtheit bemächtigt sich seiner. Entzückt und entsetzt ruft er aus: „Schwanhilde, mein Weib!" (Bathilde schreit laut auf und bleibt erstarrt stehen.)

Wieland. „Schächer verbrannten mein Haus — mein Weib! Diebe stahlen den Ring, der mich — trog! — Um ihn vergaß ich der Rache! — Ha! Wohl führte Wachhilde, die Ahne, mich recht!

Hieher trieb mich ihr Geleite! — Und ich, der um Rache kam, stürze mich in des Feindes Schlingen! — Und dieß Alles durch des unseligen Ringes Kraft! Bathilde, schändliches Weib, wie gewannst du den Ring?"

Bathilde (kaum ihrer mächtig). „Vom Bast an der Thüre stahl ich ihn!" —

Wieland (schwingt sich wüthend an die Thüre, verschließt sie fest und faßt Bathilde). „Verflucht seist du, diebisches Höllenweib! — Ha, wie schlau du wähntest durch Liebe mich zu fangen, die du doch Liebe nie empfandest! Wie theuer wohl liebtest du Gram, den du so an mir gerächt! So viel, wie ich auch, galt er dir! — Um Steine und Ringe lähmest du freie Männer und mordest ihre Frauen! Nicht mich, mein Weib doch räche ich jetzt an dir! Stirb!" (Er holt mit dem Hammer nach ihr aus.)

Bathilde (schreit im äußersten Entsetzen). „Dein Weib lebt!" (Wieland steht betroffen.) „Dich täuschten deine Sinne, da du sie todt wähntest!" —

Wieland. „Was lügst du?"

Bathilde. „Tödte mich! Aber glaube mir: sie lebt!"

Wieland. „Sie lebt? — Wo?"

Bathilde. „Auf meiner Heimfahrt blickte ich in jener Nacht über den Uferwald und gewahrte die Schwanenschwestern, wie sie in die Tiefe des Waldes sich senkten: zu Zwei waren sie und zu Drei erhuben sie sich wieder, um über Wald und Meer nach Westen zu fliegen."

Wieland. „Nach ihrer Heimath! Sie fand das Gewand! Sie rettete sich — und mir jammervollem, lahmen Mann entschwand

sie nun ewig! — Ach, was ward mir das bekannt! Nun geschah mir grausamer als je zuvor! Wäre ich blind geblieben, als Knecht hätte ich geschmiedet und endlich wohl die Kette geküßt, die mich band. Nun weiß ich, wer ich war, welch' seliger freier Mann! Nun weiß ich, daß das holdeste Weib mir lebt, und daß ich Elender nie sie erreichen, nie sie sehen werde! — Vergehe denn, du lahmer, hinkender Krüppel! Du Spott und Scheusal! Verlacht von Männern, verhöhnt von Weibern und Kindern! Vergehe! Dir blüht nur Spott, nie Rache, — nie Liebe!" (Er stürzt in furchtbarem Schmerze zusammen.)

Bathilde steht wie versteinert da; das menschliche Elend erkennt sie in furchtbarster Wahrheit vor sich. Tiefer Jammer bemächtigt sich ihrer Seele. Wieland liegt lautlos am Boden. — Sie blickt um sich — sie könnte fliehen — sie mag es nicht. Sie hält erschrocken Wieland für todt: sie neigt sich zu ihm hinab, und lauscht seinem Athem. Aus gepreßtem Herzen ruft sie ihn mit tiefem Mitleiden an: — er hört sie nicht. — Sie weint heftig. — Langsam erhebt Wieland ein wenig sein Haupt, und starrt vor sich hin; mit kaum hörbarer Stimme beginnt er dann:

Wieland. „Schwanhilde, du lichte, hehre! Schwingst du dich wonnig durch die Lüfte? Schwebst du selig über blauem Meere? Siehst du mich hier am Boden kriechen, den Wurm, den seine tückischen Feinde zertraten? Ihm wehret die Scham dir zuzurufen, daß er dich liebe! Der rüstige Schwimmer in Meereswogen, der mochte dich wohl gewinnen: wie theilte der Lahme jetzt die Fluthen? Wie steuerte er stark durch das Meer, ließest du aus Lüften dich nieder auf die Woge? An mich gekettet, schleppe ich meine Schmach an den Füßen nach: die Sehnen des Steuers sind mir zerschnitten!" — (Mit immer gesteigertem Ausdruck.) „Schwanhilde! Schwanhilde! O könnte ich mich von der Erde erheben, die mein Fuß nur mit Schmerzen in schmählicher Schwäche berührt! — Wie

einst ich durch die Fluthen schwamm, ach! könnt' ich durch die Lüfte fliegen! Stark sind meine Arme, um Schwingen zu rühren und furchtbar ist meine Noth! Deine Flügel! deine Flügel! Hätt' ich deine Flügel, rüstig durch die Lüfte flöge ein Held, der seinem Elend sich rächend entschwungen!" —

In heftigster Erregung starrt er schweigend aufwärts. — Bathilde ruft ihn sanft an; er bedeutet sie durch eine heftig abwehrende Gebärde zum Schweigen. Sie blickt ihm ängstlich in das Antlitz: — sie sieht seine Lippen heftig zittern, seine Augen in immer lebhafterem Glanze leuchten. An den Krücken erhebt er sich in wachsender Begeisterung, bis zur vollsten Höhe seiner Gestalt.

Bathilde (entzückt und entsetzt). „Der Götter Einer steht vor mir!"

Wieland (mit bebender Brust). „Ein Mensch! Ein Mensch in höchster Noth!" (Dann in furchtbares Entzücken ausbrechend:) „Die Noth! Die Noth schwang ihre Flügel, sie wehte Begeisterung in mein Hirn! Ich fand's, was noch kein Mensch erdacht! — Schwanhilde! Wonniges Weib, ich bin dir nah'! Zu dir schwing' ich mich auf!" —

Bathilde. „Kann ich dir helfen? Sag', wie ich dich rette!"

Wieland. „Was willst du, Weib? Was weidest du dich an mir? Flieh' fern!"

Bathilde (außer sich). „O Wieland! Wieland! Sieh' meinen Jammer! Sieh' das Weh, das mich zerschneidet! Verzeih', verzeihe der Unseligen, göttlicher Mann! In Schmerzen, die sie verzehren, muß sie dich Herrlichen lieben!" —

Wieland. „Ist's der Ring in meiner Hand, der dich entzückt?" (Er wirft ihn auf den Heerd.) „Der soll mir and're Dienste thun, als falsche Liebe in dir nähren!"

Bathilde. „Nein, nicht der Zauber dieses Ringes, der Zauber deiner Leiden läßt mich dich lieben! — Doch nicht als Gatten, — als Menschen muß ich dich lieben! — Wieland, Wieland! Hehrer, jammervoller Mann! Wie sühn' ich meine Schuld?" —

Wieland. „Liebe! Und von aller Schuld bist du frei."

Bathilde (demüthig). „Wen soll ich lieben?"

Wieland. „Aus ist's mit deines Vaters Macht; ein siegreicher Befreier schreitet Nothar in dieß Land: der dich zum Weibe begehrt, verschmähe ihn nicht! Er ist von meinem Stamme! Sei stolz und glücklich ihm zur Seite, und gebär' ihm frohe Helden!"

Bathilde (schmerzlich und ergeben). „Sag' ich ihm, daß Wieland mir versöhnt?"

Wieland. „Sag's ihm, und meld' ihm meine Thaten!"

Bathilde stürzt vor ihm auf die Kniee; er erhebt sie und heißt sie enteilen, denn jetzt müsse er an sein Werk gehen. — Er entläßt sie durch die Thüre: sie wirft einen letzten, schmerzlich wehmüthigen Blick auf Wieland und verläßt dann mit gesenktem Haupte die Schmiede.

## Dritte Scene.

Wieland setzt sich an den Heerd, hebt die Bälge, schürt die Gluth, und läßt sich in eifriger Regsamkeit zur Arbeit an. Sein höchstes Meisterwerk will er schaffen. Die Schwertklingen, die er so fein und schneidig für Neiding geschmiedet, sie will er zu schwungvoll leichten Flügelfedern umschmieden; durch Schienen sollen sie für die Arme verbunden werden; im Nacken, wo sich die Schienen in einander zu fügen haben, soll der Wunderstein aus Schwanhilde's Ring den bindenden Schluß geben, als zauberkräftige Axe, an der das

Flügelpaar sich bewege. — Plötzlich hält er ein: er hört aus der Luft durch die Esse den Ruf seines Namens herabdringen; er blickt auf — der Rauch verwehrt ihm zu sehen. — Er lauscht:

Schwanhilde's Stimme läßt sich von oben herab vernehmen: „Wieland! Wieland! Gedenkst du mein?"

Wieland (entzückt). „Schwanhilde! Mein seliges Weib! Bist du mir nah'? Suchst du mich auf, dem du so weit entflohn?"

Schwanhilde's Stimme: „Stürme wehten mich fort von dir: — aus seliger Heimath zu dir sehnt' ich mich nun!" —

Wieland. „Schwangst du aus wonniger Heimath dich her? In Noth und Jammer suchst du mich auf?"

Schwanhilde. „In Lüften schweb' ich nah' über dir, dich zu trösten in Jammer und Noth!"

Wieland. „In Noth bin ich, doch lehrte mich Noth, dem Jammer mich zu entschwingen."

Schwanhilde. „Schmiedest du Waffen, starker Schmiedt, zu Streit und Kampfe zu steh'n?"

Wieland. „Waffen schuf ich für meinen Feind! Nicht wüßte ich zum Kampfe zu steh'n! Zerschnitten sind mir die Sehnen am Fuß, — das Roß nicht kann ich mehr zwingen zum Ritt, nicht rüstig durch Wogen mehr steuern, ein holdes Weib mir zu werben!"

Schwanhilde. „O Wieland! Ärmster! Was wirkst du nun, um Freiheit dir zu erwerben?"

Wieland. „Ein Werk wirk' ich, das soll mir helfen, werb' ich um Rache an Räubern hienieden, werb' ich um eine wonnige Frau, die hoch ob dem Haupte mir schwebt!" (Immer froher und über-

müthiger.) „Sie soll dem Lahmen nie mehr entfliegen, er folgt ihr, wohin sie sich schwingt."

Schwanhilde. „Wieland! Du Kühnster! Schmiedest du Wunder, herrlicher Mann?"

Wieland (hoch aufjubelnd). „Ich schmiede mir Flügel, du selig' Weib! Auf Flügeln heb' ich mich in die Luft! Vernichtung laß ich den Neidingen hier, schwinge gerächt mich zu dir!"

Schwanhilde. „Wieland! Wieland! Mächtigster Mann! Freiest du mich in den freien Lüften, nie entflieg' ich dir je!"

Wieland. „In den Lüften, du Hehre, harre mein! Dort will ich dich wieder gewinnen. — Senke dich nieder auf den nahen Forst; bald siehst du mich durch das Luftmeer schwimmen, mit mächtigen Schwingen seine wonnigen Wogen zertheilen!"

Schwanhilde. „Leb' wohl, mein Holder! Ich harre dein auf dem nahen Forst, du göttlicher Wunderschmiedt!"

Unter dem Zweigesange hat Wieland in immer steigender Erregtheit sein Werk vollendet. Es pocht an die Thüre. Neiding begehrt Einlaß. Wieland in furchtbarer Freude springt auf, läßt Neiding und seine Begleiter ein, schließt dann unvermerkt wieder hinter ihnen zu, und wirft den Schlüssel in das Feuer auf dem Heerd. —

## Vierte Scene.

Neiding freut sich über die große Thätigkeit Wieland's; weithin hat man ihn hämmern gehört. Die Hofleute lachen und spotten über Wieland, ob seiner rüstigen Behendigkeit im Gebrauche der Krücken: wie gut er sich zu helfen wisse; auf seinen gesunden Füßen sei er kaum so schnell gewesen. Neiding verbietet den Spott: des

Mannes große Kraft setze ihn in Erstaunen. Jeder andere wäre nach dem Erlittenen vielleicht erlegen; solche Geistesstärke aber, mit der sich Wieland in seine schlimme Lage schicke, zeige edle, hohe Art. — Er schmeichelt ihm, und wünscht, er möge immer so guter Laune bleiben, munter und rüstig sein, dann solle er es wahrlich gut bei ihm haben.

Wieland (mit allmählich immer grimmigerem Hohn). „Wie gut würd' ich's wohl bei dir haben? Vielleicht wie ein Vogel, den du im Walde gefangen? Die Flügel verschnitteſt du ihm, daß er dir nicht entfliege; — doch, daß er mit seines Sanges süßer Klage dein Ohr erfreue, blendeſt du ihm die Augen wohl, daß aus ewiger Nacht in angstvollem Sehnen nach seinem Weibchen er rufe? Dann reichſt du ihm wohl süße Beeren, den lahmen Blinden zu löhnen? Wie gut, Neiding, daß ich nur Füße hatte, nicht Flügel auch. Dir fiele wohl bei, daß ich auch singen könnte, wie im Walde der frohe Vogel!"

Neiding. „Was soll das, Wieland? Grämſt du dich und verlorſt schon die Geduld?"

Wieland. „Ich singe dir Lieder, so gut ich kann!"

Neiding. „So laß die Lieder, sie wollen mir nicht gefallen. Um deiner scharfen Schwerter willen haſt du mich zum Freunde. Was du verspracheſt, das ford're ich jetzt von dir. Die Frist iſt um; mit großem Heere fiel Rothar schon in Nordland ein: schuffſt du die Schwerter, die uns noth? — Bathilde kannſt du noch gewinnen!"

Wieland. „Hältſt du dem Vogel süße Beeren vor? Im Walde pflückt er wohl bald sie sich selbſt!" —

Neiding. „Ende das Lied, und sag' von den Schwertern!"

Wieland. „Was brauchſt du Schwerter? Du haſt ja den herrlichen Siegerstein! Den trägſt du, Heldenkönig, ruhig am Finger,

und sieheſt mit Luſt, wie Rothar's ſtreitliches Heer deinem bloßen Wunſche erliegt."

Neiding. „Fürwahr, ich preiſe den Stein, den mir Bathilde verwahrt. Doch was kümmert er dich? Du Knecht, haſt mir Schwerter zu ſchmieden."

Wieland. „Unnütz ſind Schwerter dem, der durch Wunderſteine ſiegt! Mehr frommten neue Krücken mir, daß noch behender zu deinem Dienſt ich flöge hin und her, als auf den Weidenſtöcken ich es vermochte. — Sieh', aus Klingen ſchuf ich mir Krücken; — die laſſen die Füße mich gerne vermiſſen."

Neiding. „Biſt du raſend? Die Schwertklingen verſchmiedeſt du zu Tand?"

Wieland (hinter dem Heerde ſtehend und mit den Armen in die Schienen des Flügelpaares fahrend). „Solchen Tand ſchafft ſich ein einſamer lahmer Mann! — Hei! was mich der Krücken Schwung erfreut!" (Er hebt mit immer höherem Schlage die Flügelſchwingen und facht dadurch das Feuer auf dem Heerde zu wachſender Flamme an, die er gegen Neiding und die Hofleute treibt.)

Neiding. „Welch' grimmes Feuer nährſt du auf dem Heerde?"

Wieland. „Mit meinen Krücken fach' ich die Gluth; der Bälge nicht hab' ich mehr nöthig; die will ich dir, König, erſparen!"

Neiding. „Was jagſt du den Brand nach uns daher?"

Wieland (mit furchtbarer Stimme). „Die Kraft der Schwingen prüf' ich nur, ob ſie mich mächtig zur Eſſe hinaustragen, wenn euch das Feuer verzehrt!" — (Wachſender Rauch verhüllt den Heerd und Wieland hinter ihm. Feuergluthen erfaſſen Boden und Wände.)

Neiding (ſtürzt entſetzt nach der Thüre). „Verrath! Wir ſind gefangen! Greift den Verräther, eh' wir erſticken!" —

Wieland ist im Rauche gänzlich unsichtbar geworden. Als die Leute auf den Heerd eindringen, um Wieland zu greifen, stürzt mit einem furchtbaren Krache die Esse ein, so daß nur die Seitenwände noch stehen. Dichte Feuerlohe schlägt von allen Seiten auf. Über dem Qualme in der Luft sieht man Wieland mit ausgebreitetem Flügelpaare schweben. —

Neiding (in Todesangst). „Wieland, rette mich!" —

Wieland (dessen Gestalt von der hellaufschlagenden Gluth blutroth erleuchtet worden). „Vergehe, Neiding, hin ist dein Leben, — hin ist dein Reich! Der Siegerstein schließt mir die Flügel im Nacken! Dort meine Brüder! Rothar naht! Deine Tochter ist sein Weib, — sie fluchet dir! — Nichts bleibt von dir und deiner Macht, als die Kunde von der Rache eines freien Schmiedtes, und dem Ende seiner Knechtschaft! Vergehe, Neiding, vergehe!"

## Fünfte Scene.

(Die Schmiede stürzt vollends ganz zusammen und begräbt Neiding und die Seinigen unter ihren Trümmern.)

Eigel und Helferich eilen an der Spitze von Rothar's Heer herbei. Eigel sprengt an den Rand der Trümmer; er gewahrt Neiding mit dem Tode ringen, und drückt einen Pfeil auf ihn ab. Siegesjubel erfüllt die Bühne. Der einziehende Rothar wird von den Niaren als Befreier begrüßt. — Sonniger, leuchtender Morgen. Im Hintergrunde ein Forst. Alle blicken voll Staunen und Ergriffenheit zu Wieland auf. Dieser hat sich höher geschwungen, der blitzende Stahl seiner Flügel leuchtet in hellem Sonnenglanze.

Schwanhilde schwebt mit ausgebreiteten Schwanenflügeln vom Walde her ihm entgegen: sie erreichen sich, und fliegen der Ferne zu.

# Kunst und Klima.

(1850.)

Den öffentlich ausgesprochenen Ansichten des Verfassers über die Zukunft der Kunst, im gefolgerten Einklange mit dem Fortschritte des menschlichen Geschlechtes zur wirklichen Freiheit, ist unter anderen namentlich auch der Einwurf gemacht worden, daß dabei der Einfluß des Klima's auf die Befähigung der Menschen zur Kunst außer Acht gelassen, und z. B. von den modernen nördlicheren europäischen Nationen ein zukünftiges künstlerisches Anschauungs- und Gestaltungsvermögen vorausgesetzt werde, dem die natürliche Beschaffenheit ihres Himmelsstriches durchaus zuwider sei.

Es darf nicht unwichtig erscheinen, das üble Verständniß der Sache, das diesem Einwurfe zu Grunde liegt, durch eine in den allgemeinsten Grundzügen gehaltene Darstellung der wirklichen Beziehungen zwischen Kunst und Klima aufzudecken, wobei alle weiteren Folgerungen auf die einzelnen Züge für jetzt dem theilnehmenden Leser überlassen bleiben mögen.

---

Wie wir wissen, daß es Himmelskörper giebt, welche die nothwendigen Bedingungen für das Vorhandensein menschlicher Wesen noch nicht, oder überhaupt nicht, hervorzubringen vermögen, so wissen wir, daß auch die Erde einst dieser Fähigkeit sich noch nicht entäußert

hatte. Die gegenwärtige Beschaffenheit unseres Planeten zeigt uns, daß er selbst jetzt keineswegs auf jedem Theile seiner Oberfläche das Dasein des Menschen gestattet: wo seine klimatische Äußerung sich in ungebrochener Ausschließlichkeit kundgiebt, wie im Sonnenbrande der Saharah oder in den Eissteppen des Nordens, ist der Mensch unmöglich. Erst da, wo dieses Klima seinen unbedingten und allbeherrschenden einförmigen Einfluß in einen durch Gegensätze gebrochenen, bedingten und nachgiebigen auflöst, sehen wir die unermeßlich mannigfaltige Reihe organischer Geschöpfe entstehen, deren höchste Stufe der bewußtseinfähige Mensch ist.

Wo nun aber die klimatische Natur durch den allbeschützenden Einfluß ihrer üppigsten Fülle den Menschen unmittelbar, wie die Mutter das Kind, in ihrem Schooße wiegt, — also da, wo wir die Geburtsstätte des Menschen erkennen dürfen, da — wie in den Tropenländern — ist auch der Mensch immer Kind geblieben, mit allen guten und schlimmen Eigenschaften des Kindes. Erst da, wo sie diesen allbedingenden, überzärtlichen Einfluß zurückzog, wo sie den Menschen, wie die verständige Mutter den erwachsenden Sohn, sich und seiner freien Selbstbestimmung überließ, — also da, wo bei verkühlender Wärme des unmittelbar fürsorgenden klimatischen Natureinflusses der Mensch für sich selbst zu sorgen hatte, sehen wir diesen der Entfaltung seiner Wesensfülle zureifen. Nur durch die Kraft desjenigen Bedürfnisses, das die umgebende Natur als überbesorgte Mutter ihm nicht sogleich beim Kaum-Entstehen ablauschte und stillte, sondern um dessen Befriedigung er selbst besorgt sein mußte, ward er sich dieses Bedürfnisses, somit aber auch seiner *Kraft* bewußt. Dieses Bewußtsein erlangte er durch das Innewerden seines *Unterschiedes von der Natur*, — dadurch, daß sie, die ihm die Befriedigung seines Bedürfnisses nicht mehr *darreichte*, sondern der er es *abgewinnen* mußte, ihm Gegenstand der Beobachtung, Erforschung und Bewältigung wurde.

Der Fortschritt des menschlichen Geschlechtes in der Ausbildung der ihm innewohnenden Fähigkeiten, die Befriedigung seiner durch gesteigerte Thätigkeit wiederum gesteigerten Bedürfnisse der Natur abzugewinnen, ist die *Kulturgeschichte*. In ihr entwickelt sich der Mensch im *Gegensatze* zur Natur, also zur *Unabhängigkeit* von ihr. Nur der durch Selbstthätigkeit *naturunabhängig* gewordene Mensch ist der *geschichtliche* Mensch, und *nur der geschichtliche Mensch* hat aber die *Kunst* in das Leben gerufen, nicht der primitive, naturabhängige.

Die Kunst ist die höchste gemeinschaftliche Lebensäußerung des Menschen, der nach selbsterkämpfter Befriedigung seiner natürlichen Bedürfnisse sich der Natur in seiner Siegesfreude darstellt: seine Kunstwerke schließen gleichsam die Lücken, die sie für die freie Selbstthätigkeit des Menschen gelassen hatte; sie bilden somit den Abschluß der Harmonie ihrer Gesammterscheinung, in welcher nun der bewußte, unabhängige Mensch als ihre höchste Fülle mit eingeschlossen ist. Da, wo die *Natur* in ihrer Überfülle Alles war, treffen wir daher weder den freien Menschen, noch die wahrhafte *Kunst* an; erst da, wo sie — wie wir sagten — jene Lücken ließ, wo sie somit Raum gab der freien Selbstentwickelung des Menschen und seiner aus Bedürfniß erwachsenden Thätigkeit, ward die Kunst geboren.

Allerdings hat somit die Natur auf die Geburt der Kunst eingewirkt, wie diese ja in ihrem höchsten Ausdrucke der verständnißvoller Abschluß, die bewußte Wiedervereinigung mit der vom Menschen erkannten Natur ist: jedoch nur dadurch, daß sie den Schöpfer der Kunst, den Menschen, den Bedingungen überließ, die ihn zum Selbstbewußtsein treiben mußten, — und dieß that sie, indem sie von ihm zurückwich und einen nur bedingten Einfluß auf ihn ausübte, nicht dadurch, daß sie ihn im Schooße ihres vollsten, unbedingtesten Einflusses festhielt. Aus der überzärtlichen Mutter ward sie ihm eine verschämte Braut, die er durch Stärke und Liebenswürdigkeit für seinen — unendlich erhöhten — Liebesgenuß erst zu gewinnen hatte, und die nur

durch seinen Geist und seine Kühnheit überwältigt, der Liebesumarmung sich überließ. Nicht in den üppigen Tropenländern, nicht in dem wohllüstigen Blumenlande Indien ward daher die wahre Kunst geboren, sondern an den nackten, meerumspülten Felsengestaden von Hellas, auf dem steinigen Boden und unter dem dürftigen Schatten des Ölbaumes von Attika stand ihre Wiege: — denn hier litt und kämpfte unter Entbehrungen Herakles — hier ward der wahre Mensch erst geboren. — —

Bei der Betrachtung der hellenischen Kulturgeschichte springen uns vor Allem die Umstände in die Augen, welche die Entwickelung des Menschen zur höchsten Thätigkeit, und durch sie zur Unabhängigkeit von der Natur, und endlich von denjenigen beengenden menschlichen Verhältnissen, die seiner Natur am unmittelbarsten entsprungen waren, begünstigten. Diese Umstände finden wir allerdings sehr deutlich in der Beschaffenheit des Schauplatzes der hellenischen Geschichte gegeben; aber diese Beschaffenheit spricht sich entscheidend gerade darin aus, daß die Natur durch ihren Einfluß den Hellenen nicht verwöhnte, sondern ihrer Fürsorge ihn entwöhnte, daß sie ihn erzog, und nicht verzog, wie den weichlichen Asiaten. Alles übrige auf die hellenische Entwickelung entscheidend Einwirkende, bezieht sich auf die individuelle Mannigfaltigkeit der zahlreichen, dicht neben einandergedrängten, verschiedenen Nationalstämme, auf deren Individualität allerdings die Beschaffenheit ihrer Wohnorte wesentlich einwirkte, aber doch immer nur in dem, zu freier Thätigkeit treibenden Sinne, wie auf die Gesammtnation überhaupt, so daß das Werk der Bildung und Entwickelung dieser Individualitäten weit mehr der Geschichte als der Natur zuzuerkennen ist. Die bedingende Kraft der hellenischen Geschichte ist somit der thätige Mensch, und ihr schönstes Ergebniß, die Blüthe hellenischen Selbstbewußtseins, die reinmenschliche Kunst, d. i. diejenige Kunst, die an dem wirklichen, sich als das höchste Produkt der Natur erkennenden Menschen, ihren Stoff und Gegenstand fand. Die spätere bildende Kunst war der

Luxus, der Überfluß der hellenischen Kunst: in ihr spendete die Blume des hellenischen Kunstwesens die reichen Säfte, die sie im reinmenschlichen Kunstwerke aus sich erzeugt und in ihrem keuschen Blüthenkelche noch verschlossen hielt, als Überfülle an ihre Umgebung: sie ist die Samenvergeudung der überreichen, kraftstrotzenden, hellenischen Kunst. Dieser Same fiel, von dem Menschen ab, wieder auf die umgebende klimatische Natur, und auf ihrem Boden, zwischen Gesträuch und Bäumen, auf Felsen, Fluren und Auen entsproßten diesem Samen die üppigen Gebilde menschlicher Kunst, die von der Überfülle menschlichen Vermögens zu uns bis in die heutige Zeit ihre Kunde gelangen ließen.

In der bildenden Kunst bezog sich der Mensch allerdings wieder unmittelbar auf die umgebende klimatische Natur, jedoch immer nur darin, daß er sein Bedürfniß wie seine Kräfte gegen sie abwog, sein rein menschliches Ermessen und Gefallen mit der Nothwendigkeit ihres Gebahrens in Einklang setzte. *Nur aber der freie, an sich selbst vollendete Mensch*, wie er sich im Kampfe gegen die Sprödigkeit der Natur entwickelt hatte, verstand diese Natur, und wußte endlich die Überfülle seines Wesens zu einer, seiner Genußkraft entsprechenden, harmonischen Ergänzung der Natur zu verwenden. Die schöpferische Fähigkeit lag somit immer in dem *naturunabhängigen* Wesen des Menschen, ja in der Überfülle dieses Wesens, nicht aber in einer unmittelbar produktiven *Einwirkung der klimatischen Natur*, begründet.

Die Entäußerung jener Überfülle war aber auch der Todesgrund dieses kunstschöpferischen Menschen: je mehr er seinen Samen weithin über die Gränzen seines hellenischen Mutterlandes ausstreute, je weiter er diese Überfülle nach Asien ergoß, und von da zurück als üppigen Strom in die pragmatisch-prosaische, zu absoluter Genußsucht hingedrängte Römerwelt leitete, desto sichtbarer starb die Schöpferkraft dieses Menschen dahin, um endlich mit seinem Tode der Ehre eines *abstrakten Gottes* Platz zu machen, der zwischen den reichen Bild-

und Bauwerken, die den Begräbnißplatz dieses Menschen schmückten, in melancholischem Unsterblichkeitsbehagen dahin wandelte. Von da ab *regiert* Gott die Welt, — Gott, der die Natur zur Verherrlichung seines persönlichen Ruhmes *gemacht* hat. Aus dem *unbegreiflichen Willen* Gottes werden von nun an die menschlichen Dinge normirt, nicht mehr nach der Unwillkür und Nothwendigkeit der Natur, — und es ist daher sehr unchristlich von unseren modernen christlichen Kunstproduzenten gedacht und gehandelt, wenn sie auf „Klima" und „natürlichen Boden" sich als verwehrende oder begünstigende Bedingungen für die Kunst berufen. — Betrachten wir, was unter Jehova's Fügung aus dem kunstfähigen Menschen geworden ist!

Das Erste, was uns beim Hinblick auf die Entwickelung der modernen Nationen in die Augen leuchtet, ist, daß diese Entwickelung nur höchst bedingt unter dem Einflusse der *Natur*, ganz unbedingt aber unter der verwirrenden, entstellenden Einwirkung einer fremden Civilisation stattgefunden hat; daß also unsere Kultur und Civilisation nicht von Unten, aus dem Boden der Natur, gewachsen, sondern von Oben, aus dem Himmel der Pfaffen und dem Corpus juris Justinian's, eingefüllt worden ist.

Mit ihrem Eintritte in die Geschichte ward dem natürlichen Stamme der neueren europäischen Nationen das Reis des Römerthumes und Christenthumes aufgepfropft, und die Frucht des hieraus entstandenen künstlichen Gewächses, das in allseitig verkrüppelter Ungeheuerlichkeit auf- und auswuchs, genießen wir in unserer heutigen barbarischen Civilisation. Von vorn herein in ihrer Selbstentfaltung verhindert, vermögen wir gar nicht zu ermessen, zu welchen Gestaltungen die Ursprünglichkeit und klimatische Eigenthümlichkeit jener Nationen sich hätten entwickeln können: wollen wir den Grad künstlerischer Bildung, dessen Erreichung auf dem Wege der Selbstentfaltung ihnen zuzutrauen sein dürfte, auch noch so gering annehmen (was aber durchaus ungerecht und einseitig wäre!), so haben wir uns hier jedoch gar

nicht um diese Frage zu bekümmern, sondern bloß einzugestehen, daß eine solche ungestörte Selbstentwickelung durchaus nicht stattgefunden hat. Wer hiergegen einwenden will, daß allerdings unsere Eigenthümlichkeit großen Einfluß auf die Gestaltung fremdüberkommener Kulturmomente gehabt habe, der hat vollkommen Recht, wenn er z. B. behauptet, das Christenthum von Nikäa sei ein anderes als das von Berlin; sehr lächerlich würde er sich aber machen, wenn er — was auch schon einigen Gottseligen eingefallen ist — eine natürliche Disposition der Germanen zum Christenthume aus dem Inhalte der Eddalieder nachweisen wollte.

Wohl ist im Entwickelungsgange der modernen Nationen ihre klimatische Originalität ebenfalls mit eingeflossen, und zwar aus dem unversiegbaren Strome des Volkes, aus seiner eigenthümlichen Anschauungs- und Dichtungsweise; allein immer nur lückenhaft und unvollkommen, bruchstückweise und unselbständig hat der wahre Volksgeist unter den von oben und außen auf ihn drückenden Einflüssen sich kundgeben können. Unsere Bildung ist daher eine ganz widerspruchsvolle und konfuse, *nicht* Ergebniß der Natur und des Klima's, oder einer Kulturgeschichte, die sich in nothwendiger Beziehung zu diesen gebildet hätte, sondern der Erfolg eines gewaltsamen Druckes gegen diese Natur, der Abstraktion *von* Natur und Klima, des wahnsinnigen Kampfes zwischen Geist und Körper, Wollen und Können. Der öde Kampfplatz, auf dem diese verrückte Schlacht einhertobte, ist der Boden des Mittelalters: unentschieden, wie ihrer Natur nach sie bleiben mußte, schwankte die Schlacht hin und her, als uns die Türken zu Hülfe kamen, und die letzten Professoren der griechischen Kunst uns in das Abendland herüberjagten. Die *Wiedergeburt*, nicht also eine *Geburt* der Künste ging nun vor sich: der letzte Rest griechischer Kunstschönheit ward uns *gelehrt*. Die Leichensteine auf den Grabstätten der längst verstorbenen griechischen Kunst, jene von Sturm und Wetter zernagten, alles lebendigen farbigen Schmuckes beraubten Stein- und Erzbildungen — erklärten uns diese Gelehrten,

so gut sie eben selbst sie noch verstanden. Waren jene Monumente, wie wir sagten, nur die Grabsteine des einst lebendigen hellenischen Kunstmenschen, — die letzte, geisterhaft verblichene Todesabstraktion von seinem einstigen warmfühlenden, schönthätigen Leben, — so lernten wir an ihnen selbst die Kunst eben nur wieder als einen abstrakten Begriff kennen, den wir — wie vorher den unsinnlichen Himmelsgott — von oben herein in das wirkliche Leben eingießen zu müssen glaubten. Aus diesem abstrakten Begriffe ist nun unsere moderne Kunst konstruirt worden, wohlgemerkt aber: unsere bildende Kunst, d. h. die der bildenden Kunst der Griechen, die an und für sich schon nur der Luxus der griechischen Kunst war, aus Bedürfniß des Luxus wiederum nur nachgeahmte, und zwar nicht nachgeahmt nach der Fülle, mit der sie einst aus dem Leben hervorging, lebendig und blühend dastand, — sondern nach der kümmerlichen Entstellung, in der sie sich uns nach den Unwettern der Zeit, und aus ihrem Zusammenhange mit Natur und Umgebung gerissen, bruchstückweise und willkürlich da- und dorthin zerstreut, darbot. Nun bringen wir diese, ihres schützenden und wärmenden Farbenschmuckes beraubten Monumente, nackt und frosterstarrt in den christlich germanischen Sand der Mark Brandenburg geschleppt, stellen sie zwischen die windigen Kiefern von Sanssouci auf, und klappern mit den Zähnen einen gelehrten Seufzer über die Ungunst des Klima's hervor: daß aber unter dieser Ungunst unsere Berliner Kunstgelehrten noch nicht vollständig verrückt geworden sind, das schreiben wir mit Recht der unverdienten Gnade Gottes zu!

Allerdings haben diese Gelehrten nun Recht, wenn sie, das Werk ihrer luxuriösen Willkür betrachtend, finden, daß wir in diesem Werke stümperhaft, unselbständig und ohne Nothwendigkeit verfahren, daß in unserem Klima die nachgeahmte bildende Kunst der Griechen nur ein Treibhausgewächs, nicht aber eine natürliche Pflanze sein kann. Aus dieser Einsicht kann einem Vernünftigen aber doch nur einleuchten, daß unsere ganze Kunst eben nichts werth ist, weil sie

keine aus unserem wirklichen Wesen und in harmonisch ergänzender Zusammenwirkung mit der uns umgebenden klimatischen Natur hervorgegangen ist; keineswegs ist jedoch damit bewiesen, daß in unserem Klima eine unseren wahren menschlichen Bedürfnissen entsprechende Kunst nicht sich entfalten könnte, denn wir sind ja noch gar nicht dazugekommen, ungestört nach *unserem* gemeinschaftlichen Bedürfnisse uns künstlerisch zu entwickeln!

Der Hinblick auf unsere Kunst lehrt uns also, daß wir durchaus *nicht* unter der Einwirkung der klimatischen *Natur*, sondern der von dieser Natur gänzlich abliegenden *Geschichte* stehen. Daß unsere heutige Geschichte von denselben *Menschen* gemacht wird, die einst auch das griechische Kunstwerk hervorbrachten, davon haben wir uns nun ganz deutlich zu überzeugen und eben nur zu erforschen, *was* diese Menschen so grundverschieden gemacht hat, daß Jene Werke der Kunst, *wir* nur Waaren luxuriöser Industrie schufen. Dann aber werden wir auch erkennen, wie unser Wesen im Grunde doch wieder ein gemeinschaftliches ist, wie unsere Ausgangspunkte zwar ganz verschieden sind, die Endpunkte aber, wenn auch ebenfalls verändert, doch wieder zusammenfallen müssen. Der Grieche, aus dem Schooße der Natur hervorgehend, gelangte zur Kunst, als er sich von dem unmittelbaren Einflusse der Natur unabhängig gemacht hatte; *wir*, von der Natur gewaltsam abgelenkt, und aus der Dressur einer himmlischen und juristischen Civilisation hervorgegangen, werden erst zur Kunst gelangen, wenn wir dieser Civilisation vollständig den Rücken kehren und mit Bewußtsein uns wieder in die Arme der Natur werfen.

Nicht der Betrachtung der klimatischen Natur, sondern des *Menschen*, des einzigen Schöpfers der Kunst, haben wir uns daher zuzuwenden, um genau zu erkennen, was diesen heutigen europäischen Menschen kunstunfähig gemacht hat, und als diese übel einwirkende Macht erkennen wir dann mit voller Bestimmtheit unsere, gegen alles Klima ganz gleichgültige *Civilisation*. Nicht unsere klimatische

Natur hat die übermüthig kräftigen Völker des Nordens, die einst die römische Welt zertrümmerten, zu knechtischen, stumpfsinnigen, blödblickenden, schwachnervigen, häßlichen und unsauberen Menschenkrüppeln herabgebracht, — nicht sie hat aus den uns unerkennbaren, frohen, thatenlustigen, selbstvertrauenden Heldengeschlechtern unsere hypochondrischen, feigen und kriechenden Staatsbürgerschaften gemacht, — nicht sie hat aus dem gesundheitstrahlenden Germanen unseren skrophulösen, aus Haut und Knochen gewebten Leineweber, aus jenem Siegfried einen Gottlieb, aus Speerschwingern Dütendreher, Hofräthe und Herrjesusmänner zu Stande gebracht, — sondern der Ruhm dieses glorreichen Werkes gehört unserer pfäffischen Pandektencivilisation mit all' ihren herrlichen Resultaten, unter denen, neben unserer Industrie, auch unsere unwürdige, Herz und Geist verkümmernde Kunst ihren Ehrenplatz einnimmt, und welche schnurgerade aus jener, unserer Natur ganz fremden Civilisation, nicht aber aus der Nothwendigkeit dieser Natur herzuleiten sind.

Nicht jener Civilisation, sondern der zukünftigen, unserer klimatischen Natur im richtigen Verhältnisse entsprechenden, wirklichen und wahren Kultur wird demnach aber auch erst das Kunstwerk entblühen, dem jetzt Luft und Athem versagt ist, und auf dessen eigenthümliche Beschaffenheit wir gar nicht eher Schlüsse zu ziehen vermögen, als bis wir Menschen, die Schöpfer dieses Kunstwerkes, uns nicht im vernünftigen Einklange mit dieser Natur entwickelt denken können.

Aus dem Kerne unserer Geschichte haben wir daher für jetzt auf unsere Zukunft zu schließen; aus dem Wesen der Menschen, wie sie sich in der Geschichte nur unter dem allerbedingtesten Einflusse der Natur zu freier Selbstbestimmung herausarbeiten, haben wir zu forschen, wie diese freien, wahrhaftigen Menschen der Zukunft sich in der Kunst zur Natur verhalten werden.

Welcher ist nun der Kern dieser Geschichte?

Gewiß fehlen wir nicht, wenn wir in Kürze ihn so bezeichnen: —

Im Griechenthume entwickelt sich der Mensch zur vollen, bewußten Selbstunterscheidung von der Natur: das künstlerische Monument, in welchem dieser selbstbewußte Mensch sich vergegenständlichte, ist die farblose Marmorstatue, — der in Stein ausgesprochene Begriff der reinen menschlichen Form, welchen die Philosophie wiederum vom Steine ab- und in die reine Abstraktion des menschlichen Wesens auflöste. Diesem einsamen, endlich nur noch im Begriffe existirenden Menschen, in welchem — bei sinnlich unvorhandener Gemeinsamkeit der Gattung — das Wesen der reinen Persönlichkeit als Wesen der Gattung vorgestellt war, goß das populäre Christenthum den Lebenshauch leidenschaftlicher Herzenssehnsucht ein. Der Irrthum des Philosophen ward zum Wahnsinn der Masse; der Schauplatz seiner Raserei ist das Mittelalter: auf ihm sehen wir den von der Natur losgelösten Menschen, sein persönliches egoistisches, und als solches ohnmächtiges, Wesen für das Wesen der menschlichen Gattung haltend, mit Gier und Hast durch physische und moralische Selbstverstümmelung seiner Erlösung in *Gott* nachjagen, unter welchem er das in Wahrheit vollkommene Wesen der menschlichen Gattung und der Natur nach unwillkürlichem Irrthume begriff. Als einzig mögliche wahre, daher auch unbewußt, und endlich bewußt, erstrebte Erlösung aus diesem Zustande der Unseligkeit, erkennen wir nun das Aufgehen des *egoistischen* Wesens des Individuums in das *gemeinsame* Wesen der menschlichen Gattung, die Versinnlichung des abstrakten Begriffes *des* Menschen in dem wirklichen, wahren und beseligenden Gemeinwesen *der* Menschen. War somit der Kern der asiatischen, bis zum Abschlusse der griechischen, Geschichte das aus der Natur herauswachsende Wesen *des* Menschen, so ist der Kern der neueren europäischen Geschichte die Auflösung dieses Begriffes in die Wirklichkeit *der* Menschen.

Den Menschen nun, die sich als Gattung einig und allvermögend wissen, stellt sich aber auch nicht mehr diese oder jene besondere klimatische Naturbeschaffenheit als bedingende Schranke entgegen: ihnen, als einiger Gattung, setzt nur die ebenfalls einige, gesammte Natur der

Erde eine Schranke. Dieser ganzen Erdnatur, wie sie im Zusammenhange mit dem ganzen Weltall von ihnen erkannt worden ist, wenden sich nun die gemeinsamen Menschen der Zukunft zu, nicht aber mehr als zu ihrer Schranke — wie dem getrennten Egoisten seine besondere Naturumgebung erschien, — sondern als zu der Bedingung ihres Daseins, Lebens und Schaffens.

Erst in diesem großen, beglückenden Zusammenhange werden wir zu wahrer künstlerischer Schöpferkraft gelangen; erst wenn die Künstler vorhanden sind, wird auch die Kunst vorhanden sein. Diese Künstler sind aber die Menschen, nicht Bäume, Wässer oder Himmelsstriche. Diese gemeinsamen künstlerischen Menschen werden im Einklange, zur Ergänzung und zum harmonischen Abschlusse mit der gemeinsamen Natur ihre Kunstwerke schaffen, und zwar gerade nach der Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit, die das besondere Bedürfniß der besonderen Eigenthümlichkeit der Natur gegenüber hervorruft und bedingt, von der Grundlage dieser Besonderheit aber bis zum gemeinsamen Abschlusse mit der gemeinsamen Natur — als zu ihrer höchsten Fülle — vorschreitend.

Ehe jedoch die Menschen nicht wieder aus Bedürfniß Kunstwerke schaffen, sondern wie jetzt aus Luxus und Willkür, werden sie auch nicht wissen, ihre Werke mit der Natur in nothwendigen Einklang zu setzen: schaffen sie aber aus Bedürfniß — und das wahre Bedürfniß der Kunst kann nur ein gemeinsames sein —, so wird kein Klima der Erde, das überhaupt den Menschen zuläßt, sie für das Kunstwerk behindern, im Gegentheil, die Sprödigkeit der klimatischen Natur wird ihren reinmenschlichen Kunsteifer nur fördern.

Der Einwurf dagegen, daß selbst zur Erzeugung des Kunstbedürfnisses besonders begünstigende klimatische Einwirkungen — wie jonischer Himmel — nothwendig seien, ist in dem Sinne, in dem er heut' zu Tage hervorgebracht wird, bornirt oder heuchlerisch, und seinem Inhalte nach unmenschlich. Überall, wo das Klima nicht verwehrt, daß es starke und freie Menschen giebt, wird es auch nicht

hindern, daß diese Menschen schön seien und das Bedürfniß der Kunst empfinden. Das Fatum des Klima's ist nur da wirklich anzuerkennen, wo es durch die Unbezwingbarkeit seines Einflusses den Menschen gar nicht aufkommen, sondern nur das menschliche Thier vegetiren läßt: auch diese Thiere werden einst im Fortschritte der wahren Kultur verschwinden, wie ihrer so viele Arten schon jetzt verschwunden, oder durch Austausch des Klima's und Vermischung der Arten zum normalen Menschen herangewachsen sind. Wo aber, wie gesagt, die Menschen bis zur Überwindung ihrer Abhängigkeit von der klimatischen Natur gelangen, werden sie, in immer ausgedehnterer geschichtlicher Berührung mit allen, zu gleicher Unabhängigkeit gelangten Menschen, nothwendig auch bis zur Überwindung jeder Abhängigkeit von denjenigen Bedrückungen fortschreiten, welche als Ergebnisse irrthümlicher Vorstellungen aus den Zeiten jenes Befreiungskampfes von der Natur ihnen verblieben, und als hemmende Autoritätsgewalten das religiöse wie politische Gewissen der Menschheit beherrschten. Das gemeinsame religiöse Bewußtsein jener Menschen der Zukunft muß daher nothwendig diesen Ausdruck gewinnen:

> Es giebt keine höhere Kraft als die gemeinschaftliche der Menschen; es giebt nichts Liebenswertheres als die gemeinschaftlichen Menschen.
>
> Nur durch die höchste Liebeskraft gelangen wir aber zur wahren Freiheit, denn es giebt keine wahre Freiheit als die allen Menschen gemeinschaftliche.

Die Mittlerin zwischen Kraft und Freiheit, die Erlöserin, ohne welche die Kraft Rohheit, die Freiheit aber Willkür bleibt, ist somit — die Liebe; nicht jedoch jene geoffenbarte, von oben herein uns verkündete, gelehrte und anbefohlene, — deßhalb auch nie wirklich gewordene — wie die christliche, sondern die Liebe, die aus der Kraft der unentstellten, wirklichen menschlichen Natur hervorgeht; die in ihrem Ursprunge nichts anderes als die thätigste Lebensäußerung

dieser Natur ist, die sich in reiner Freude am sinnlichen Dasein ausspricht, und, von der Geschlechtsliebe ausgehend, durch die Kindes-, Bruder- und Freundesliebe bis zur allgemeinen Menschenliebe fortschreitet.

Diese Liebe ist denn auch die Grundlage aller wahren Kunst, denn nur durch sie entsproßt die natürliche Blüthe der Schönheit dem Leben. Auch die Schönheit ist uns jetzt nur ein abstrakter Begriff, und zwar nicht einmal ein vom wirklichen Leben, sondern von der erlernten griechischen Kunst, abgezogener Begriff. Was nur in der Freude und mit dem Verlangen aller Sinne empfunden und gefühlt werden kann, das ist zum Gegenstand der Spekulation in der Ästhetik geworden, und der Definition des Metaphysikers gegenüber, seufzt unser moderner Kunstgelehrter wiederum nach jonischen Himmelsstrichen, unter denen (seinem Bedünken nach) einzig die Schönheit gedeihen konnte. Wiederum hat er unwillkürlich nur das einzig uns verbliebene, matt verblichene Verbindungsband der griechischen Kunst mit unserer Zeit, die bildende Kunst, vor Augen, und namentlich auch das natürliche Material, aus dem sie bildete: er vergißt somit wiederum, daß der Bildner jener Statuen zuerst und vor allem künstlerischer Mensch war, und daß er in jenen Werken nur das wirkliche Kunstwerk nachahmte, welches er an und mit seinem eigenen, warmen, lebendigen Leibe ausgeführt hatte. Die Schönheit, welcher der Bildner endlich marmorne Monumente setzte, hatte er zuvor mit höchster Freude der Sinne wirklich empfunden und genossen; dieser Genuß war ihm ein unwillkürliches Bedürfniß gewesen, und dieses Bedürfniß war kein anderes als — die Liebe. Wie hoch sich dieses Liebesbedürfniß bei dem besonderen Volke der Hellenen steigern konnte, dieß erfahren wir aus dem Gange seiner geschichtlichen Entwickelung: es blieb — weil es eben nur das Bedürfniß eines besonderen Volkes war — im Egoismus haften, und konnte daher seine Kraft endlich nur gewissermaßen muthwillig vergeuden, um nach dieser Vergeudung, durch Gegenliebe nicht erneuert,

in philosophischer Abstraktion zu ersterben. Ermessen wir nun dagegen, welcher der unwillkürliche Drang der geschichtlichen Menschen der Gegenwart ist, — erkennen wir, daß sie ihre Erlösung nur durch die Verwirklichung Gottes in der sinnlichen Wahrheit der menschlichen Gattung erreichen können, — daß ihr inbrünstigstes Bedürfniß sich nur in der allgemeinen Menschenliebe zu stillen vermag, und daß sie mit unfehlbarer Nothwendigkeit zu dieser Befriedigung gelangen müssen, — so haben wir mit voller Sicherheit auch auf ein zukünftiges Lebenselement zu schließen, in welchem die Liebe, ihr Bedürfniß bis in die weitesten Kreise der Allmenschlichkeit ausdehnend, ganz ungeahnte Werke schaffen muß, die, von dem unerhört mannigfaltigsten, aber wirklich empfundenen und lebendigen Schönheitsgefühle gebildet, jene uns verbliebenen Reste griechischer Kunst zum unbeachtungswerthen Spielkram für läppische Kinder machen müssen.

Schließen wir demnach also: —

Was der Mensch liebt, das gilt ihm für schön; was kräftige, freie Menschen, die in der Gemeinschaftlichkeit ganz das sind, was sie ihrem Wesen nach sein können, gemeinschaftlich lieben, das ist aber wirklich schön: keinen anderen natürlichen Maaßstab giebt es für die wirkliche — nicht eingebildete — Schönheit. In der Freude an dieser Schönheit werden die zukünftigen Menschen Kunstwerke schaffen, wie sie zur Befriedigung ihres unendlich gesteigerten Bedürfnisses sie werden schaffen müssen. Überall, und in jedem Klima, werden diese Werke gerade so beschaffen sein, wie sie dem rein menschlichen Bedürfnisse der klimatischen Natur gegenüber zu entsprechen haben: sie werden deßhalb schön und vollkommen sein, weil sich das höchste Bedürfniß des Menschen in ihnen befriedigt. Im schrankenlosen Verkehr der zukünftigen Menschen werden sich aber alle die individuellen Eigenthümlichkeiten, wie sie dem menschlichen Bedürfnisse nach der Besonderheit des Klima's entsprungen sind, — sobald sie sich zur Höhe des allgemein Menschlichen, daher allgemein Verständlichen, erhoben haben —, gegenseitig anregend und be-

fruchtend mittheilen, und in diesem Austausche zu gemeinsamen, allmenschlichen Kunstwerken heranblühen, von deren Fülle und Herrlichkeit unser, heute noch so beschränkter, ewig nur am Alten und Todten klebender Kunstverstand sich gar keine Vorstellung zu machen vermag.

Muß nun, um solches Werk der Zukunft zu ermöglichen, die Erde die Menschen wieder in ihren Schooß nehmen und, mit sich selbst, sie neu gebären?

Wahrlich! damit würde sie uns einen argen Streich spielen, — denn gewiß würde dann die Erdnatur nur alle die Bedingungen vernichten, die gerade so, wie sie jetzt vorhanden sind, uns, bei richtigem Verständniß, die Nothwendigkeit einer Gestaltung der menschlichen Zukunft zeigen, wie wir sie hier angedeutet haben. Denn nicht eher fassen wir Hoffnung, Muth und zuversichtlichen Glauben an die Zukunft, als bis wir uns überzeugen, daß die Erfüllung unserer Geisteswünsche nicht von der früheren irrigen Voraussetzung abhängt, die Menschen hätten nöthig so zu sein, wie sie unseren willkürlichen, immer nur von der Vergangenheit abstrahirten, Begriffen nach sein *sollten*, sondern von dem Wissen, daß sie gerade nur so zu sein brauchen, wie sie ihrer Natur nach sein *können*, und *deßhalb* sein *sollen* und — *werden*. Nicht *Engel*, sondern eben *Menschen*!

Das *Klima*, von dem als grundbedingend für die Kunst hier vernünftiger Weise allein nur die Rede sein kann, ist daher:

*Das wirkliche — nicht eingebildete — Wesen der menschlichen Gattung.*

# Oper und Drama.

# Vorwort zur ersten Auflage.

Ein Freund theilte mir mit, daß ich mit dem bisherigen Ausspruche meiner Ansichten über die Kunst bei Vielen weniger dadurch Ärgerniß erregt hätte, daß ich den Grund der Unfruchtbarkeit unseres jetzigen Kunstschaffens aufzudecken mich bemühte, als dadurch, daß ich die Bedingungen künftiger Fruchtbarkeit desselben zu bezeichnen strebte. Nichts kann unsere Zustände treffender charakterisiren, als diese gemachte Wahrnehmung. Wir fühlen Alle, daß wir nicht das Rechte thun, und stellen dieß somit auch nicht in Abrede, wenn es uns deutlich gesagt wird; nur wenn uns gezeigt wird, wie wir das Rechte thun könnten und daß dieses Rechte keineswegs etwas Menschenunmögliches, sondern ein sehr wohl Mögliches, und in Zukunft sogar Nothwendiges sei, fühlen wir uns verletzt, weil uns dann, müßten wir jene Möglichkeit einräumen, der entschuldigende Grund für das Beharren in unfruchtbaren Zuständen benommen wäre; denn uns ist wohl so viel Ehrgefühl anerzogen, nicht träge und feig erscheinen zu wollen, wohl aber mangelt es uns an dem natürlichen Stachel der Ehre zu Thätigkeit und Muth. — Auch dieß Ärgerniß werde ich durch

die vorliegende Schrift wieder hervorrufen müssen, und zwar um so mehr, als ich mich bemühe, in ihr nicht nur allgemeinhin — wie es in meinem „Kunstwerke der Zukunft" geschah —, sondern mit genauem Eingehen auf das Besondere die Möglichkeit und Nothwendigkeit eines gedeihlicheren Kunstschaffens im Gebiete der Dichtkunst und Musik nachzuweisen.

Fast muß ich aber fürchten, daß ein anderes Ärgerniß dießmal überwiegen werde, und zwar das, welches ich in der Darlegung der Unwürdigkeit unserer modernen Opernzustände gebe. Viele, die es selbst gut mit mir meinen, werden es nicht begreifen können, wie ich es vor mir selbst vermochte, eine berühmte Persönlichkeit unserer heutigen Opernkomponistenwelt auf das Schonungsloseste anzugreifen, und dieß in der Stellung als Opernkomponist, in der ich selbst mich befinde und den Vorwurf des unbezähmtesten Neides leicht auf mich ziehen müßte.

Ich läugne nicht, daß ich lange mit mir gekämpft habe, ehe ich mich zu dem, was ich that, und wie ich es that, entschloß. Ich habe Alles, was in diesem Angriffe enthalten war, jede Wendung des zu Sagenden, jeden Ausdruck, nach der Abfassung ruhig überlesen und genau erwogen, ob ich es so der Öffentlichkeit übergeben sollte, — bis ich mich endlich davon überzeugte, daß ich — bei meiner haarscharf bestimmten Ansicht von der wichtigen Sache, um die es sich handelt — nur feig und unwürdig selbstbesorgt sein würde, wenn ich mich über jene glänzendste Erscheinung der modernen Opernkompositionswelt nicht gerade so aussprächе, als ich es that. Was ich von ihr sage, darüber ist unter den meisten ehrlichen Künstlern längst kein Zweifel mehr: nicht aber der versteckte Groll, sondern eine offen erklärte und bestimmt motivirte Feindschaft ist fruchtbar; denn sie bringt die nöthige Erschütterung hervor, die die Elemente reinigt, das Lautere vom Unlauteren sondert, und sichtet, was zu sichten ist. Nicht aber diese Feindschaft bloß um ihrer selbst willen zu erheben war meine Absicht, sondern ich mußte sie erheben, da ich nach meinen

bisher nur allgemeinhin ausgesprochenen Ansichten jetzt noch die Nothwendigkeit fühlte, mich genau und bestimmt im Besonderen kundzugeben; denn es liegt mir daran, nicht nur anzuregen, sondern mich auch vollkommen verständlich zu machen. Um mich verständlich zu machen, mußte ich auf die bezeichnendsten Erscheinungen unserer Kunst mit dem Finger hinweisen; diesen Finger konnte ich aber nicht wieder einziehen und mit der geballten Faust in die Tasche stecken, sobald diejenige Erscheinung sich zeigte, an der sich uns ein nothwendig zu lösender Irrthum in der Kunst am ersichtlichsten darstellt, und die, je glänzender sie sich zeigt, desto mehr das befangene Auge blendet, das vollkommen klar sehen muß, wenn es nicht vollständig erblinden soll. Wäre ich somit in der einzigen Rücksicht für diese eine Persönlichkeit befangen geblieben, so konnte ich die vorliegende Arbeit, zu der ich mich, meiner Überzeugung nach, verpflichtet fühlte, entweder gar nicht unternehmen, oder ich mußte ihre Wirkung absichtlich verstümmeln; denn ich hätte das Ersichtlichste und für das genaue Ersehen Nothwendigste mit Bewußtsein verhüllen müssen.

Welches nun auch das Urtheil über meine Arbeit sein werde, Eines wird ein Jeder, auch der Feindgesinnteste, zugestehen müssen, und das ist der Ernst meiner Absicht. Wem ich diesen Ernst durch das Umfassende meiner Darstellung mitzutheilen vermag, der wird mich für jenen Angriff nicht nur entschuldigen, sondern er wird auch begreifen, daß ich ihn weder aus Leichtsinn, noch weniger aber aus Neid unternommen habe; er wird mich auch darin rechtfertigen, daß ich bei der Darstellung des Widerlichen in unseren Kunsterscheinungen den Ernst vorübergehend mit der Heiterkeit der Ironie vertauschte, die uns ja einzig den Anblick des Widerwärtigen erträglich machen kann, während sie auf der anderen Seite immer noch am mindesten verletzt.

Selbst von jener künstlerischen Persönlichkeit hatte ich aber nur die Seite anzugreifen, mit der sie unseren öffentlichen Kunstzuständen zugekehrt ist: erst nachdem ich sie mir nur von dieser Seite her vor

die Augen stellte, vermochte ich meinem Blicke, wie es hier nöthig war, gänzlich die andere Seite zu verbergen, mit der sie Beziehungen zugekehrt steht, in denen auch ich einst mit ihr mich berührte, die von der künstlerischen Öffentlichkeit aber so vollkommen abgewandt liegen, daß sie nicht vor diese zu ziehen sind, — selbst wenn es mich fast dazu drängte, zu gestehen, wie auch ich mich einst irrte, — ein Geständniß, das ich gern und unumwunden leiste, sobald ich mich meines Irrthumes bewußt geworden bin.

Konnte ich mich nun hierbei vor meinem Gewissen rechtfertigen, so hatte ich die Einwürfe der Klugheit um so weniger zu beachten, als ich mir vollkommen darüber klar sein muß, daß ich von da an, wo ich in meinen künstlerischen Arbeiten die Richtung einschlug, die ich mit dem vorliegenden Buche als Schriftsteller vertrete, vor unseren öffentlichen Kunstzuständen in die Ächtung verfiel, in der ich mich heute politisch und künstlerisch zugleich befinde, und aus der ich ganz gewiß nicht als Einzelner erlöst werden kann. —

Aber ein ganz anderer Vorwurf könnte mir noch von Denen gemacht werden, die Das, was ich angreife, in seiner Nichtigkeit für so ausgemacht halten, daß es sich nicht der Mühe eines so umständlichen Angriffes verlohne. Diese haben durchaus Unrecht. Was sie wissen, wissen nur Wenige; was diese Wenigen aber wissen, das *wollen* wiederum die Meisten von ihnen nicht wissen. Das Gefährlichste ist die Halbheit, die überall ausgebreitet ist, jedes Kunstschaffen und jedes Urtheil befangen hält. Ich mußte mich aber im Besonderen scharf und bestimmt auch nach dieser Seite hin aussprechen, weil es mir eben nicht sowohl an dem Angriffe lag, als an dem Nachweise der künstlerischen Möglichkeiten, die sich deutlich erst darstellen können, wenn wir auf einen Boden treten, von dem die Halbheit gänzlich verjagt ist. Wer aber die künstlerische Erscheinung, die heut' zu Tage den öffentlichen Geschmack beherrscht, für eine *zufällige*, *zu übersehende*, hält, der ist im Grunde ganz in demselben Irrthume befangen, aus welchem jene Erscheinung in Wahrheit sich herleitet, — und dieß eben

zu zeigen, war die nächste Absicht meiner vorliegenden Arbeit, deren weitere Absicht von Denen gar nicht gefaßt werden kann, die sich zuvor nicht über die Natur jenes Irrthumes vollständig aufgeklärt haben.

Hoffnung, so verstanden zu werden, wie ich es wünsche, habe ich nur bei Denen, die den Muth haben, jedes Vorurtheil zu brechen. Möge sie mir bei Vielen erfüllt werden!

Zürich, im Januar 1851.

# Einleitung.

Keine Erscheinung kann ihrem Wesen nach eher vollständig begriffen werden, als bis sie selbst zur vollsten Thatsache geworden ist; ein Irrthum wird nicht eher gelöst, als bis alle Möglichkeiten seines Bestehens erschöpft, alle Wege, innerhalb dieses Bestehens zur Befriedigung des nothwendigen Bedürfnisses zu gelangen, versucht und ausgemessen worden sind.

Als ein unnatürliches und nichtiges konnte uns das Wesen der Oper erst klar werden, als die Unnatur und Nichtigkeit in ihr zur offenbarsten und widerwärtigsten Erscheinung kam; der Irrthum, welcher der Entwickelung dieser musikalischen Kunstform zu Grunde liegt, konnte uns erst einleuchten, als die edelsten Genies mit Aufwand ihrer ganzen künstlerischen Lebenskraft alle Gänge seines Labyrinthes durchforscht, nirgend aber den Ausweg, überall nur den Rückweg zum Ausgangspunkte des Irrthumes fanden, — bis dieses Labyrinth endlich zum bergenden Narrenhause für allen Wahnsinn der Welt wurde.

Die Wirksamkeit der modernen Oper, in ihrer Stellung zur Öffentlichkeit, ist ehrliebenden Künstlern bereits seit lange ein

Gegenstand des tiefsten und heftigsten Widerwillens geworden; sie klagten aber nur die Verderbtheit des Geschmackes und die Frivolität derjenigen Künstler, die sie ausbeuteten, an, ohne darauf zu verfallen, daß jene Verderbtheit eine ganz natürliche, und diese Frivolität demnach eine ganz nothwendige Erscheinung war. Wenn die *Kritik* das wäre, was sie sich meistens einbildet zu sein, so müßte sie längst das Räthsel des Irrthumes gelöst und den Widerwillen des ehrlichen Künstlers gründlich gerechtfertigt haben. Statt dessen hat auch sie nur den Instinkt dieses Widerwillens empfunden, an die Lösung des Räthsels aber ebenso befangen nur herangetappt, als der Künstler selbst innerhalb des Irrthumes nach Ausweggängen sich bewegte.

Das große Übel für die Kritik liegt hierbei in ihrem Wesen selbst. Der Kritiker fühlt in sich nicht die drängende Nothwendigkeit, die den Künstler selbst zu der begeisterten Hartnäckigkeit treibt, in der er endlich ausruft: *so ist es und nicht anders!* Der Kritiker, will er hierin dem Künstler nachahmen, kann nur in den widerlichen Fehler der Anmaßung verfallen, d. h. des zuversichtlich gegebenen Ausspruches irgend einer Ansicht von der Sache, in der er nicht mit künstlerischem Instinkte empfindet, sondern über die er mit bloß ästhetischer Willkür Meinungen äußert, an deren Geltendmachung ihm vom Standpunkte der abstrakten Wissenschaft aus liegt. Erkennt nun der Kritiker seine *richtige* Stellung zur künstlerischen Erscheinungswelt, so fühlt er sich zu jener Scheu und Vorsicht angehalten, in der er immer nur Erscheinungen zusammenstellt und das Zusammengestellte wieder neuer Forschung übergiebt, nie aber das entscheidende Wort mit enthusiastischer Bestimmtheit auszusprechen wagt. Die Kritik lebt somit vom „allmählichen" Fortschritte, d. h. der ewigen *Unterhaltung* des Irrthumes; sie fühlt, wird der Irrthum gründlich gebrochen, so tritt dann die wahre, nackte Wirklichkeit ein, die Wirklichkeit, an der man sich nur noch erfreuen, über die man aber unmöglich mehr kritisiren kann, — gerade wie der Liebende in der Erregtheit der Liebesempfindung ganz gewiß nicht dazu kommt, über das Wesen und den

Gegenstand seiner Liebe nachzudenken. An diesem vollen Erfülltsein von dem Wesen der Kunst muß es der Kritik, so lange sie besteht und bestehen kann, ewig gebrechen; sie kann nie ganz bei ihrem Gegenstande sein, mit einer vollen Hälfte muß sie sich immer abwenden, und zwar mit der Hälfte, die ihr eigenes Wesen ist. Die Kritik lebt vom „Doch" und „Aber". Versenkte sie sich ganz auf den Grund der Erscheinungen, so müßte sie mit Bestimmtheit nur dieß Eine aussprechen können, eben den erkannten Grund, — vorausgesetzt, daß der Kritiker überhaupt die nöthige Fähigkeit, d. h. Liebe zu dem Gegenstande, habe: dieß Eine ist aber gemeinhin der Art, daß, mit Bestimmtheit ausgesprochen, es alle weitere Kritik geradezu unmöglich machen müßte. So hält sie sich vorsichtig, um ihres Lebens willen, immer nur an die Oberfläche der Erscheinung, ermißt ihre Wirkung, wird bedenklich, und — siehe da! — das feige, unmännliche „Jedoch" ist da, die Möglichkeit unendlicher Unbestimmtheit und Kritik ist von Neuem gewonnen!

Und doch haben wir jetzt Alle Hand an die Kritik zu legen; denn durch sie allein kann der, durch die Erscheinungen enthüllte, Irrthum einer Kunstrichtung uns zum Bewußtsein kommen; nur aber durch das Wissen von einem Irrthume werden wir seiner ledig. Hatten die Künstler unbewußt diesen Irrthum genährt und endlich bis zur Höhe seiner ferneren Unmöglichkeit gesteigert, so müssen sie, um ihn vollkommen zu überwinden, eine letzte männliche Anstrengung machen, selbst Kritik zu üben; so vernichten sie den Irrthum und heben die Kritik zugleich auf, um von da ab wieder, und zwar erst wirklich, Künstler zu werden, die sorgenlos dem Drange ihrer Begeisterung sich überlassen können, unbekümmert um alle ästhetische Definition ihres Vorhabens. Der Augenblick, der diese Anstrengung gebieterisch fordert, ist aber jetzt erschienen: wir müssen thun, was wir nicht lassen dürfen, wenn wir nicht in verächtlichem Blödsinn zu Grunde gehen wollen. —

Welcher ist nun der von uns Allen geahnte, noch nicht aber gewußte Irrthum? —

Ich habe die Arbeit eines tüchtigen und erfahrenen Kunstkritikers vor mir, einen längeren Artikel in der Brockhaus'schen „Gegenwart": „Die moderne Oper". Der Verfasser stellt alle bezeichnenden Erscheinungen der modernen Oper auf kenntnißvolle Weise zusammen und lehrt an ihnen recht deutlich die ganze Geschichte des Irrthumes und seiner Enthüllung; er bezeichnet diesen Irrthum fast mit dem Finger, enthüllt ihn fast vor unseren Augen, und fühlt sich wieder so unvermögend, seinen Grund mit Bestimmtheit auszusprechen, daß er dagegen es vorziehen muß, auf dem Punkte des nothwendigen Ausspruches angekommen, sich in die allerirrigsten Darstellungen der Erscheinung selbst zu verlieren, um so gewissermaßen den Spiegel wieder zu trüben, der bis dahin uns immer heller entgegenleuchtete. Er weiß, daß die Oper keinen geschichtlichen (soll heißen: natürlichen) Ursprung hat, daß sie nicht aus dem Volke, sondern aus künstlerischer Willkür entstanden ist; er erräth den verderblichen Charakter dieser Willkür ganz richtig, wenn er es als einen argen Misgriff der meisten jetzt lebenden deutschen und französischen Opernkomponisten bezeichnet, „daß sie auf dem Wege der musikalischen Charakteristik Effekte anstreben, die man allein durch das verstandesscharfe Wort der dramatischen Dichtung erreichen kann"; er kommt auf das wohlbegründete Bedenken hin, ob die Oper nicht wohl an sich ein ganz widerspruchvolles und unnatürliches Kunstgenre sei; er stellt in den Werken Meyerbeer's — allerdings hier fast schon ohne Bewußtsein — diese Unnatur als bis auf die unsittlichste Spitze getrieben dar, — und, statt nun das Nothwendige, von Jedem fast schon Gewußte, rund und kurz auszusprechen, sucht er plötzlich der Kritik ein ewiges Leben zu bewahren, indem er sein Bedauern darüber ausspricht, daß Mendelssohn's früher Tod die Lösung des Räthsels verhindert, d. h. hinausgeschoben hätte! — Was spricht der Kritiker mit diesem

Bedauern aus? Doch nur die Annahme, daß Mendelssohn, bei seiner feinen Intelligenz und seiner außerordentlichen musikalischen Befähigung, entweder im Stande hätte sein müssen, eine Oper zu schreiben, in welcher die herausgestellten Widersprüche dieser Kunstform glänzend widerlegt und ausgesöhnt worden, oder aber dadurch, daß er trotz jener Intelligenz und Befähigung dieß nicht vermögend gewesen wäre, diese Widersprüche endgültig bezeugt, das Genre somit als unnatürlich und nichtig dargestellt hätte? — Diese Darlegung glaubte der Kritiker also nur von dem Wollen einer besonders befähigten — musikalischen — Persönlichkeit abhängig machen zu können? War Mozart ein geringerer Musiker? Ist es möglich, Vollendeteres zu finden, als jedes Stück seines „Don Juan"? Was aber hätte Mendelssohn im glücklichsten Falle Anderes vermocht, als Nummer für Nummer Stücke zu liefern, die jenen Mozart'schen an Vollendung gleichkämen? Oder will der Kritiker etwas Anderes, will er mehr, als Mozart leistete? — In der That, das will er: er will den großen, einheitvollen Bau des ganzen Drama's, er will — genau genommen — das Drama in seiner höchsten Fülle und Potenz. An wen aber stellt er diese Forderung? An den Musiker! — Den ganzen Gewinn seines einsichtsvollen Überblickes der Erscheinungen der Oper, den festen Knoten, zu dem er alle Fäden der Erkenntniß in seiner geschickten Hand zusammengefaßt hat, — läßt er schließlich fahren, und wirft Alles in das alte Chaos wieder zurück! Er will sich ein Haus bauen lassen, und wendet sich an den Skulptor oder Tapezierer; der Architekt, der auch den Skulptor und Tapezierer, und sonst alle bei Herrichtung des Hauses nöthigen Helfer mit in sich begreift, weil er ihrer gemeinsamen Thätigkeit Zweck und Anordnung giebt, der fällt ihm nicht ein! — Er hatte das Räthsel selbst gelöst, aber nicht Tageshelle hatte ihm die Lösung gegeben, sondern nur die Wirkung eines Blitzes in finsterer Nacht, nach dessen Verschwinden ihm plötzlich die Pfade nur noch unerkennbarer als vorher geworden sind. So tappt er nun endlich in vollster Finsterniß umher, und da,

wo sich der Irrthum in nackteſter Widerwärtigkeit und proſtituirteſter Blöße für den Handgriff erkenntlich hinſtellt, wie in der Meyerbeer'ſchen Oper, da glaubt der vollſtändig Geblendete plötzlich den hellen Ausweg zu erkennen: er ſtolpert und ſtrauchelt jeden Augenblick über Stock und Stein, bei jedem Taſten fühlt er ſich ekelhaft berührt, ſein Athem verſagt ihm bei ſtickend unnatürlicher Luft, die er einſaugen muß, — und doch glaubt er ſich auf dem richtigen, geſunden Wege zum Heile, weßhalb er ſich auch alle Mühe giebt, ſich über alles Das zu belügen, was ihm auf dieſem Wege eben hinderlich und von böſem Anzeichen iſt. — Und doch wandelt er, aber eben nur unbewußt, auf dem Wege des Heiles; dieſer iſt in Wirklichkeit der Weg aus dem Irrthume, ja, er iſt ſchon mehr, er iſt das Ende dieſes Weges, denn er iſt die in der höchſten Spitze des Irrthumes ausgeſprochene Vernichtung dieſes Irrthumes, und dieſe Vernichtung heißt hier: der offenkundige Tod der Oper, — der Tod, den Mendelsſohn's guter Engel beſiegelte, als er ſeinem Schützlinge zur rechten Zeit die Augen zudrückte! —

Daß die Löſung des Räthſels vor uns liegt, daß ſie in den Erſcheinungen klar und deutlich ausgeſprochen iſt, Kritiker wie Künſtler ſich aber von ihrer Erkenntniß willkürlich noch abwenden können, das iſt das wahrhaft Beklagenswerthe an unſerer Kunſtepoche. Seien wir noch ſo redlich bemüht, uns nur mit dem wahren Inhalte der Kunſt zu befaſſen, ziehen wir noch ſo ehrlich entrüſtet gegen die Lüge zu Felde, dennoch täuſchen wir uns über jenen Inhalt und kämpfen wir nur mit der Unkraft dieſer Täuſchung wieder gegen jene Lüge, ſobald wir über das Weſen der wirkungsreichſten Kunſtform, in der die Muſik ſich der Öffentlichkeit mittheilt, gefliſſentlich in demſelben Irrthume beharren, dem unwillkürlich dieſe Kunſtform entſprungen und dem jetzt allein ihre offenkundige Zerſplitterung, die Darlegung ihrer Nichtigkeit, zuzuſchreiben iſt. Es ſcheint mir faſt, als gehöre für Euch ein großer Muth und ein beſonders kühner Entſchluß dazu, jenen Irrthum einzugeſtehen und offen ausſprechen zu ſollen; es iſt mir, als fühltet Ihr das Schwinden aller Nothwendigkeit Eures

jetzigen musikalischen Kunstproduzirens, sobald Ihr den, in Wahrheit nothwendigen, Ausspruch gethan hättet, zu dem Ihr Euch deßhalb nur mit dem höchsten Selbstopfer anlassen könntet. Wiederum will es mich aber bedünken, als erfordere es weder der Kraft noch der Mühe, am allerwenigsten des Muthes und der Kühnheit, sobald es sich um nichts weiter handelt, als das Offenkundige, längst Gefühlte, jetzt aber ganz unläugbar Gewordene einfach und ohne allen Aufwand von Staunen und Betroffenheit anzuerkennen. Fast scheue ich mich, die kurze Formel der Aufdeckung des Irrthumes mit erhobener Stimme auszusprechen, weil ich mich schämen möchte, etwas so Klares, Einfaches und in sich selbst Gewisses, daß meinem Bedünken nach alle Welt es längst und bestimmt gewußt haben muß, mit der Bedeutung einer wichtigen Neuigkeit kundzuthun. Wenn ich diese Formel nun dennoch mit stärkerer Betonung ausspreche, wenn ich also erkläre, der Irrthum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin,

**daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war,**

so geschieht dieß keineswegs in dem eitlen Wahne, etwas Neues gefunden zu haben, sondern in der Absicht, den in dieser Formel aufgedeckten Irrthum handgreiflich deutlich hinzustellen, um so gegen die unselige Halbheit zu Felde zu ziehen, die sich jetzt in Kunst und Kritik bei uns ausgebreitet hat. Beleuchten wir mit der Zünde der in der Aufdeckung dieses Irrthumes enthaltenen Wahrheit die Erscheinungen unserer Opern-Kunst und Kritik, so müssen wir mit Staunen ersehen, in welchem Labyrinthe des Wahnes wir beim Schaffen und Beurtheilen bisher uns bewegten; es muß uns erklärlich werden, warum nicht nur im Schaffen jedes begeisterte Streben an den Klippen der Unmöglichkeit scheitern mußte, sondern auch beim Beurtheilen die gescheidtesten Köpfe selbst in das Faseln und Irrereden geriethen.

Sollte es zuvörderst nöthig sein, das Richtige in jener kundgegebenen Aufdeckung des Irrthumes im Kunstgenre der Oper nachzuweisen? Sollte es bezweifelt werden können, daß in der Oper wirklich die Musik als Zweck, das Drama aber nur als Mittel verwandt worden sei? Gewiß nicht. Der kürzeste Überblick der geschichtlichen Entwickelung der Oper belehrt uns hierüber ganz untrüglich; Jeder, der sich um Darstellung dieser Entwickelung bemühte, deckte — durch seine bloße Geschichtsarbeit — unwillkürlich die Wahrheit auf. Nicht aus den mittelalterlichen Volksschauspielen, in welchen wir die Spuren eines natürlichen Zusammenwirkens der Tonkunst mit der Dramatik finden, ging die Oper hervor; sondern an den üppigen Höfen Italiens — merkwürdiger Weise des einzigen großen europäischen Kulturlandes, in welchem sich das Drama nie zu irgend welcher Bedeutung entwickelte — fiel es vornehmen Leuten, die an Palestrina's Kirchenmusik keinen Geschmack mehr fanden, ein, sich von Sängern, die bei Festen sie unterhalten sollten, *Arien*, d. h. ihrer Wahrheit und Naivetät entkleidete Volksweisen, vorsingen zu lassen, denen man willkürliche, und aus Noth zu einem Anscheine von dramatischem Zusammenhang verbundene, Versterte unterlegte. Diese *dramatische Kantate*, deren Inhalt auf Alles, nur nicht auf das Drama, abzielte, ist die Mutter unserer Oper, ja sie ist die Oper selbst. Je weiter sie sich von diesem Entstehungspunkte aus entwickelte, je folgerechter sich die, als nur noch rein musikalisch übriggebliebene, Form der Arie zur Unterlage für die Kehlfertigkeit der Sänger fortbildete, desto klarer stellte sich für den *Dichter*, der zur Hülfe bei diesen musikalischen Divertissements herbeigezogen wurde, die Aufgabe heraus, eine Dichtungsform herzurichten, die gerade zu weiter gar nichts dienen sollte, als dem Bedürfnisse des Sängers und der musikalischen Arienform den nöthigen Wortversbedarf zu liefern. *Metastasio's* großer Ruhm bestand darin, daß er dem Musiker nie die mindeste Verlegenheit bereitete, vom dramatischen Standpunkte aus ihm nie eine ungewohnte Forderung stellte, und

somit der allerergebenste und verwendbarste Diener dieses Musikers war. Hat sich dieses Verhältniß des Dichters zum Musiker bis auf den heutigen Tag um ein Haar geändert? Wohl darin, was nach rein musikalischem Dafürhalten heute für dramatisch gilt und allerdings von der altitalienischen Oper sich unterscheidet, keineswegs aber darin, was das Charakteristische der Stellung selbst betrifft. Als dieses gilt heute wie vor 150 Jahren, daß der Dichter seine Inspirationen vom Musiker erhalte, daß er den Launen der Musik lausche, der Neigung des Musikers sich füge, den Stoff nach dessen Geschmacke wähle, seine Charaktere nach der, für die rein musikalische Kombination erforderlichen, Stimmgattung der Sänger modele, dramatische Unterlagen für gewisse Tonstückformen, in denen der Musiker sich ergehen und ausbreiten will, herbeischaffe, — kurz, daß er in seiner Unterordnung unter den Musiker das Drama nur aus speziell musikalischen Intentionen des Komponisten heraus konstruire, — oder, wenn er dieß Alles nicht wolle oder könne, sich gefallen lasse, für einen unbrauchbaren Operntextdichter angesehen zu werden. — Ist dieß wahr oder nicht? Ich zweifle, daß gegen diese Darstellung das Mindeste eingewendet werden könnte.

Die Absicht der Oper lag also von je, und so auch heute, in der Musik. Bloß um der Wirksamkeit der Musik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter *Ausbreitung* zu verschaffen, wird die Absicht des Drama's *herbeigezogen*, — natürlich aber nicht um die Absicht der Musik zu verdrängen, sondern vielmehr ihr nur als *Mittel* zu dienen. Ohne Anstand wird dieß auch von allen Seiten anerkannt; Niemand versucht es auch nur, die bezeichnete Stellung des Drama's zur Musik, des Dichters zum Tonkünstler, zu läugnen: nur im Hinblick auf die ungemeine Verbreitung und Wirkungsfähigkeit der Oper hat man geglaubt, mit einer monströsen Erscheinung sich befreunden zu müssen, ja ihr die Möglichkeit zuzusprechen, in ihrer unnatürlichen Wirksamkeit etwas Neues, ganz Unerhörtes, noch nie

zuvor Geahntes zu leisten, nämlich auf der Basis der absoluten Musik das wirkliche Drama zu Stande zu bringen.

Wenn ich nun als Zweck dieses Buches mir den zu führenden Beweis dafür gesetzt habe, daß allerdings aus dem Zusammenwirken gerade unserer Musik mit der dramatischen Dichtkunst dem Drama eine noch nie zuvor geahnte Bedeutung zu Theil werden könne und müsse, so habe ich, zur Erreichung dieses Zweckes, zunächst mit der genauen Darlegung des unglaublichen Irrthumes zu beginnen, in dem Diejenigen befangen sind, welche jene höhere Gestaltung des Drama's durch das Wesen unserer modernen Oper, also aus der naturwidrigen Stellung der Dichtkunst zur Musik, erwarten zu dürfen glauben.

Wenden wir unsere Betrachtung zuvörderst daher ausschließlich dem Wesen dieser Oper zu!

Erſter Theil.

# Die Oper und das Weſen der Muſik.

# I.

Jedes Ding lebt und besteht durch die innere Nothwendigkeit seines Wesens, durch das Bedürfniß seiner Natur. Es lag in der Natur der Tonkunst, sich zu einer Fähigkeit des mannigfaltigsten und bestimmtesten Ausdruckes zu entwickeln, zu der sie, wiewohl das Bedürfniß dazu in ihr lag, nie gelangt sein würde, wenn sie nicht in eine Stellung zur Dichtkunst gedrängt worden wäre, in der sie Anforderungen an ihr äußerstes Vermögen entsprechen zu wollen sich genöthigt sah, selbst wenn diese Anforderungen auf das ihr Unmögliche sich richten mußten.

Nur in seiner Form kann sich ein Wesen aussprechen: ihre Formen verdankte die Tonkunst dem Tanze und dem Liede. Dem bloßen Sprachdichter, der sich zur Erhöhung des ihm zu Gebote stehenden Ausdruckes für das Drama der Musik bedienen wollte, erschien *diese* nur in jener beschränkten Tanz- und Liedform, in welcher sie ihm unmöglich die Fülle des Ausdruckes zeigen konnte, deren sie in Wahrheit doch fähig war. Wäre die Tonkunst ein- für allemal zu dem Sprachdichter in einer Stellung verblieben, wie dieser in der Oper sie jetzt zu ihr einnimmt, so würde sie von diesem nur nach ihrem beschränktesten Vermögen verwendet worden und nie zu der

Fähigkeit gelangt sein, ein so überaus mächtiges Ausdrucksorgan zu werden, als sie es heute ist. Es mußte der Musik somit vorbehalten sein, sich selbst Möglichkeiten zuzutrauen, die in Wahrheit für sie Unmöglichkeiten bleiben sollten; sie mußte sich in den Irrthum stürzen, als reines Ausdrucksorgan für sich auch das Auszudrückende deutlich bestimmen zu wollen; sie mußte sich in das hochmüthige Unternehmen wagen, da Anordnungen zu treffen und Absichten aussprechen zu wollen, wo sie in Wahrheit einer, aus ihrem Wesen gar nicht zu fassenden Absicht sich unterzuordnen, in dieser Unterordnung aber auch an der Verwirklichung dieser Absicht einen einzig ermöglichenden Antheil haben kann. —

Nach zwei Seiten hin hat sich nun das Wesen der Musik in dem von ihm aus bestimmten Kunstgenre der Oper entwickelt: nach einer ernsten — durch alle die Tondichter, welche die Last der Verantwortung auf sich fühlten, die der Musik zugetheilt war, als sie die Absicht des Drama's für sich allein übernahm, — nach einer frivolen — durch alle die Musiker, die, wie von dem Instinkt der Unmöglichkeit der Lösung einer unnatürlichen Aufgabe getrieben, dieser den Rücken wandten, und, nur auf den Genuß des Vortheiles bedacht, den die Oper einer ungemein ausgedehnten Öffentlichkeit gegenüber gewonnen hatte, einem ungemischt musikalischen Experimentiren sich hingaben. Es ist nothwendig, daß wir die erste, die ernste, Seite zuvörderst näher in das Auge fassen.

Die musikalische Grundlage der Oper war — wie wir wissen — nichts Anderes als die Arie, die Arie aber wiederum nur das vom Kunstsänger der vornehmen Welt vorgeführte Volkslied, dessen Wortgedicht ausgelassen und durch das Produkt des dazu bestellten

Kunstdichters ersetzt wurde. Die Ausbildung der Volksweise zur Opernarie war zunächst das Werk jenes Kunstsängers, dem es an sich nicht mehr an dem Vortrage der Weise, sondern an der Darlegung seiner Kunstfertigkeit gelegen war: er bestimmte die ihm nothwendigen Ruhepunkte, den Wechsel des bewegteren oder gemäßigteren Gesangsausdruckes, die Stellen, an denen er, frei von allem rhythmischen und melodischen Zwange, seine Geschicklichkeit nach vollstem Belieben allein zu Gehör bringen konnte. Der Komponist legte nur dem Sänger, der Dichter wieder dem Komponisten das Material zu dessen Virtuosität zurecht.

Das natürliche Verhältniß zwischen den künstlerischen Faktoren des Drama's war hierbei im Grunde noch nicht aufgehoben, es war nur entstellt, indem der Darsteller, die nothwendigste Bedingung für die Möglichkeit des Drama's, nur der Vertreter einer einzigen besonderen Geschicklichkeit (der absoluten Gesangsfertigkeit), nicht aber aller gemeinsamen Fähigkeiten des künstlerischen Menschen war. Diese eine Entstellung des Charakters des Darstellers war es auch nur, welche die eigentliche Verdrehung im natürlichen Verhältnisse jener Faktoren hervorrief, nämlich die absolute Voranstellung des Musikers vor dem Dichter. Wäre jener Sänger ein wirklicher, ganzer und voller dramatischer Darsteller gewesen, so hätte der Komponist nothwendig in seine richtige Stellung zum Dichter kommen müssen, indem dieser es war, welcher bestimmt und für alles Übrige maaßgebend die dramatische Absicht ausgesprochen und ihre Verwirklichung angeordnet hätte. Der jenem Sänger zunächst stehende Dichter war aber der Komponist, — der Komponist, der eben nur dem Sänger half seine Absicht zu erreichen, diese Absicht, die von aller dramatischen, ja nur dichterischen Beziehung überhaupt losgelöst, durchaus nichts Anderes war, als seine spezifische Gesangskunstfertigkeit glänzen zu lassen.

Dieses ursprüngliche Verhältniß der künstlerischen Faktoren der Oper zu einander haben wir uns fest einzuprägen, um im Verfolge genau zu erkennen, wie dieses entstellte Verhältniß durch alle Be-

mühungen, es zu berichtigen, nur immer noch mehr verwirrt werden konnte. —

Der dramatischen Kantate wurde, durch das luxuriöse Verlangen der vornehmen Herren nach Abwechselung im Vergnügen, das Ballet hinzugefügt. Der Tanz und die Tanzweise, ganz so willkürlich dem Volkstanze und der Volkstanzweise entnommen und nachgebildet, wie die Opernarie es dem Volksliede war, trat mit der spröden Unvermischungsfähigkeit alles Unnatürlichen zu der Wirksamkeit des Sängers hinzu, und dem Dichter entstand, bei solcher Häufung des innerlich gänzlich Zusammenhangslosen, natürlich die Aufgabe, die Kundgebungen der vor ihm ausgelegten Kunstfertigkeiten zu einem irgendwie gefügten Zusammenhange zu verbinden. Ein immer mehr als nothwendig sich herausstellender dramatischer Zusammenhang verband nun unter des Dichters Hilfe das, was an sich eigentlich nach gar keinem Zusammenhange verlangte, so daß die Absicht des Drama's — von äußerlicher Noth gedrungen — nur angegeben, keineswegs aber aufgenommen wurde. Gesangs- und Tanzweise standen in vollster, kältester Einsamkeit neben einander zur Schaustellung der Geschicklichkeit des Sängers oder des Tänzers; nur in dem, was sie zur Noth verbinden sollte, in dem musikalisch rezitirten Dialoge, übte der Dichter seine untergeordnete Wirksamkeit aus, machte das Drama sich irgendwie bemerklich.

Auch das Rezitativ ist keinesweges aus einem wirklichen Drange zum Drama in der Oper, etwa als eine neue Erfindung, hervorgegangen: lange bevor man diese redende Gesangsweise in die Oper einführte, hat sich die christliche Kirche zur gottesdienstlichen Rezitation biblischer Stellen ihrer bedient. Der in diesen Rezitationen nach ritualischer Vorschrift bald stehend gewordene, banale, nur noch scheinbar, nicht aber wirklich mehr sprechende, mehr gleichgültig melodische, als ausdrucksvoll redende Tonfall ging zunächst, mit wiederum nur musikalischer Willkür gemodelt und variirt, in die Oper über, so daß mit Arie, Tanzweise und Rezitativ der ganze Apparat des musikalischen

Drama's — und zwar bis auf die neueste Oper dem Wesen nach unverändert — festgestellt war. Die dramatischen Pläne, die diesem Apparate untergelegt wurden, gewannen ebenfalls bald stereotypen Bestand; meistens der gänzlich misverstandenen griechischen Mythologie und Heroenwelt entnommen, bildeten sie ein theatralisches Gerüst, dem alle Fähigkeit, Wärme und Theilnahme zu erwecken, vollständig abging, das dagegen die Eigenschaft besaß, sich zur Benutzung von jedem Komponisten nach Belieben herzugeben, wie denn auch die meisten dieser Texte von den verschiedensten Musikern wiederholt komponirt worden sind. —

Die so berühmt gewordene Revolution Gluck's, die vielen Unkenntnißvollen als eine gänzliche Verdrehung der bis dahin üblichen Ansicht von dem Wesen der Oper zu Gehör gekommen ist, bestand nun in Wahrheit nur darin, daß der musikalische Komponist sich gegen die Willkür des Sängers empörte. Der Komponist, der nächst dem Sänger die Beachtung des Publikums besonders auf sich gezogen hatte, da *er* es war, der diesem immer neuen Stoff für seine Geschicklichkeit herbeischaffte, fühlte sich ganz in dem Grade von der Wirksamkeit dieses Sängers beeinträchtigt, als es ihm daran gelegen war, jenen Stoff nach eigener erfinderischer Phantasie zu gestalten, so daß auch *sein* Werk, und vielleicht endlich *nur* sein Werk dem Zuhörer sich vorstelle. Es standen dem Komponisten zur Erreichung seines ehrgeizigen Zieles *zwei* Wege offen: entweder den rein sinnlichen Inhalt der Arie, mit Benutzung aller zu Gebote stehenden und noch zu erfindenden musikalischen Hilfsmittel, bis zur höchsten, üppigsten Fülle zu entfalten, oder — und dieß ist der ernstere Weg, den wir für jetzt zu verfolgen haben — die Willkür im Vortrage dieser Arie dadurch zu beschränken, daß der Komponist der vorzutragenden Weise einen dem unterliegenden Wortterte entsprechenden Ausdruck zu geben suchte. Wenn diese Texte ihrer Natur nach als gefühlvolle Reden handelnder Personen gelten mußten, so war es von jeher gefühlvollen Sängern und Komponisten ganz von selbst auch schon beigekommen, ihre Vir-

tuosität mit dem Gepräge der nöthigen Wärme auszustatten, und Gluck war gewiß nicht der Erste, der gefühlvolle Arien schrieb, noch seine Sänger die Ersten, die solche mit Ausdruck vortrugen. Daß er aber die schickliche Nothwendigkeit eines der Textunterlage entsprechenden Ausdruckes in Arie und Rezitativ *mit Bewußtsein und grundsätzlich aussprach*, das macht ihn zu dem Ausgangspunkt für eine allerdings vollständige Veränderung in der bisherigen Stellung der künstlerischen Faktoren der Oper zu einander. Von jetzt an geht die Herrschaft in der Anordnung der Oper mit Bestimmtheit auf den Komponisten über: der Sänger wird *zum Organ der Absicht* des Komponisten, und diese Absicht ist mit Bewußtsein dahin ausgesprochen, daß dem dramatischen Inhalte der Textunterlage durch einen wahren Ausdruck desselben entsprochen werden solle. Der unschicklichen und gefühllosen Gefallsucht des virtuosen Sängers war also im Grunde einzig entgegengetreten worden, im Übrigen aber blieb es in Bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus der Oper durchaus beim Alten. Arie, Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt neben einander in der Gluck'schen Oper da, als es vor ihr, und bis heute fast immer noch der Fall ist.

In der Stellung des *Dichters* zum Komponisten war nicht das Mindeste geändert; eher war die Stellung des Komponisten gegen ihn noch diktatorischer geworden, da er, bei ausgesprochenem Bewußtsein von seiner — dem virtuosen Sänger gegenüber — höheren Aufgabe, mit vorbedachterem Eifer die Anordnungen im Gefüge der Oper traf. Dem Dichter fiel es gar nicht ein, in diese Anordnungen sich irgendwie einzumischen; er konnte die Musik, der nun einmal die Oper ihre Entstehung verdankte, gar nicht anders fassen als in jenen engen, ganz bestimmten Formen, die er — als selbst den Musiker wiederum gänzlich bindend — vorfand. Es wäre ihm undenklich erschienen, durch Anforderungen der dramatischen Nothwendigkeit an sie, auf diese Formen in dem Grade zu wirken, daß sie ihrem Wesen

nach aufgehört hätten, Schranken für die freie Entwickelung der dramatischen Wahrheit zu sein, da er eben nur in diesen — dem Musiker selbst unantastbaren — Formen das Wesen der Musik begriff. Er mußte daher, gab er sich nun einmal zur Dichtung eines Operntextes her, peinlicher als der Musiker selbst auf die Beobachtung jener Formen bedacht sein, und höchstens diesem Musiker es überlassen, auf dem ihm heimischen Felde Erweiterungen und Entwickelungen auszuführen, zu denen er sich nur behülflich erzeigen, nie aber anfordernd sich stellen konnte. Somit wurde vom Dichter selbst, der dem Komponisten mit einer gewissen heiligen Scheu zusah, diesem die Diktatur in der Oper eher noch vollständiger zugeführt, als bestritten, da er wahrnahm, welch' ernsten Eifer der Musiker an seine Aufgabe setzte.

Erst Gluck's Nachfolger waren aber darauf bedacht, aus dieser ihrer Stellung für wirkliche Erweiterung der vorgefundenen Formen Vortheil zu ziehen. Diese Nachfolger, unter denen wir die Komponisten italienischer und französischer Herkunft zu begreifen haben, welche dicht am Ende des vorigen und im ersten Anfange dieses Jahrhunderts für die Pariser Operntheater schrieben, gaben ihren Gesangstücken, bei immer vollendeterer Wärme und Wahrheit des unmittelbaren Ausdruckes, zugleich eine immer ausgedehntere formelle Grundlage. Die herkömmlichen Einschnitte der Arie, im Wesentlichen zwar immer noch beibehalten, wurden mannigfaltiger motivirt, Übergänge und Verbindungsglieder selbst in das Bereich des Ausdruckes gezogen; das Rezitativ schloß sich unwillkürlicher und inniger an die Arie an, und trat als nothwendiger Ausdruck selbst in die Arie hinein. Eine namentliche Erweiterung erhielt die Arie aber dadurch, daß an ihrem Vortrage — je nach dem dramatischen Bedürfnisse — auch mehr als *eine* Person theilnahm, und so das wesentlich Monologische der früheren Oper sich vortheilhaft verlor. Stücke wie Duette und Terzette waren zwar auch schon früher längst bekannt; daß in einem Stücke Zwei oder Drei sangen, hatte im Wesentlichen aber nicht das Mindeste im Charakter der Arie geändert: diese blieb in der melo-

dischen Anlage und in Behauptung des einmal angeschlagenen thematischen Tones — der eben nicht auf individuellen Ausdruck, sondern auf eine allgemeine, spezifisch-musikalische Stimmung sich bezog — vollkommen sich gleich, und nichts Wirkliches änderte sich in ihr, gleichviel ob sie als Monolog oder als Duett vorgetragen wurde, als höchstens ganz Materielles, nämlich daß die musikalischen Phrasen abwechselnd von verschiedenen Stimmen, oder gemeinschaftlich, durch bloß harmonische Vermittelung als zwei- oder dreistimmig u. s. w., gesungen wurden. Dieß spezifisch Musikalische ebenso weit zu deuten, daß es des lebhaft wechselnden individuellen Ausdruckes fähig wurde, dieß war die Aufgabe und das Werk jener Komponisten, wie es sich in ihrer Behandlung des sogenannten dramatisch-musikalischen Ensemble's darstellt. Die wesentliche musikalische Essenz dieses Ensemble's blieben in Wahrheit immer nur Arie, Rezitativ und Tanzweise: nur mußte, wenn einmal in Arie und Rezitativ ein der Textunterlage entsprechender Gesangsausdruck als schickliches Erforderniß erkannt worden war, folgerichtig die Wahrheit dieses Ausdruckes auch auf alles Das ausgedehnt werden, was in dieser Textunterlage sich von dramatischem Zusammenhang vorfand. Dem redlichen Bemühen, dieser nothwendigen Konsequenz zu entsprechen, entsprang die Erweiterung der älteren musikalischen Formen in der Oper, wie wir sie in den ernsten Opern Cherubini's, Mehul's und Spontini's antreffen: wir können sagen, in diesen Werken ist das erfüllt, was Gluck wollte oder wollen konnte, ja, es ist in ihnen ein- für allemal das erreicht, was auf der ursprünglichen Grundlage der Oper sich Natürliches, d. h. im besten Sinne Folgerichtiges, entwickeln konnte.

Der jüngste jener drei Meister, Spontini, war auch so vollkommen überzeugt, das höchste Erreichbare im Genre der Oper wirklich erreicht zu haben; er hatte einen so festen Glauben an die Unmöglichkeit, seine Leistungen irgendwie überboten zu sehen, daß er in

allen seinen späteren Kunstproduktionen, die er den Werken aus seiner großen Pariser Epoche folgen ließ, nie auch nur den mindesten Versuch machte, in Form und Bedeutung über den Standpunkt, den er in diesen Werken einnahm, hinauszugehen. Er sträubte sich hartnäckig, die spätere sogenannte romantische Entwickelung der Oper für irgend etwas Anderes als einen offenbaren Verfall der Oper anzuerkennen, so daß er Denjenigen, denen er sich seitdem hierüber mittheilte, den Eindruck eines bis zum Wahnsinn für sich und seine Werke Eingenommenen machen mußte, während er eigentlich doch nur eine Überzeugung aussprach, der in Wahrheit eine kerngesunde Ansicht vom Wesen der Oper sehr wohl zu Grunde lag. Spontini konnte, beim Überblick des Gebahrens der modernen Oper, mit vollstem Rechte sagen: „Habt Ihr die wesentliche Form der musikalischen Opernbestandtheile irgendwie weiter entwickelt, als Ihr sie bei mir vorfindet? Oder habt Ihr etwa gar irgend etwas Verständliches oder Gesundes zu Stande bringen können mit wirklicher Übergehung dieser Form? Ist nicht alles Ungenießbare in Euren Arbeiten nur ein Resultat Eures Heraustretens aus dieser Form, und habt Ihr alles Genießbare nicht nur innerhalb dieser Formen hervorbringen können? Wo besteht diese Form nun großartiger, breiter und umfangreicher als in meinen drei großen Pariser Opern? Wer aber will mir sagen, daß er diese Form mit glühenderem, gefühlvollerem und energischerem Inhalte erfüllt habe, als ich?“ —

Es dürfte schwer sein, Spontini auf diese Fragen eine Antwort zu geben, die ihn verwirren müßte; jedenfalls noch schwerer, ihm zu beweisen, daß er wahnsinnig sei, wenn er uns für wahnsinnig hält. Aus Spontini spricht die ehrliche, überzeugte Stimme des absoluten Musikers, der da zu erkennen giebt: „Wenn der Musiker für sich, als Anordner der Oper, das Drama zu Stande bringen will, so kann er, ohne sein gänzliches Unvermögen hierzu darzulegen, nicht einen Schritt weiter gehen, als ich gegangen bin“. Hierin liegt

aber unwillkürlich des Weiteren die Aufforderung ausgesprochen: „Wollt Ihr mehr, so müßt Ihr Euch nicht an den Musiker, sondern — an den Dichter wenden". —

---

Wie verhielt sich nun zu Spontini und dessen Genossen dieser Dichter? Bei allem Heranwachsen der musikalischen Opernform, bei aller Entwickelung der in ihr enthaltenen Ausdrucksfähigkeit veränderte die Stellung des Dichters sich doch nicht im Mindesten. Er blieb immer der Bereiter von Unterlagen für die ganz selbständigen Experimente des Komponisten. Fühlte dieser, durch gewonnene Erfolge, sein Vermögen zu freierer Bewegung innerhalb seiner Formen wachsen, so gab er dadurch dem Dichter nur auf, ihn mit weniger Befangenheit und Ängstlichkeit bei Zuführung des Stoffes zu bedienen; er rief ihm gleichsam zu: „Sieh', was ich vermag! Genire Dich nun nicht; vertraue meiner Fähigkeit, auch Deine gewagtesten dramatischen Kombinationen mit Haut und Haar in Musik aufzulösen!" — So ward der Dichter vom Musiker nur mit fortgerissen; er durfte sich schämen, seinem Herrn hölzerne Steckenpferde vorzuführen, wo dieser im Stande war, ein wirkliches Roß zu besteigen, da er wußte, daß der Reiter die Zügel tüchtig zu handhaben verstand, — diese musikalischen Zügel, die das Roß in der wohlgeebneten Opernreitbahn schulgerecht hin- und herlenken sollten, und ohne die weder Musiker noch Dichter es zu besteigen sich getrauten, aus Furcht, es setze hoch über die Einhegung hinweg und liefe in seine wilde, herrliche Naturheimath fort.

So gelangte der Dichter neben dem Komponisten allerdings zu steigender Bedeutung, aber doch nur genau in dem Grade, als der Musiker vor ihm her aufwärts stieg und er diesem nur folgte; die

streng musikalischen Möglichkeiten allein, die der Komponist ihm wies, hatte der Dichter einzig als maaßgebend für alle Anordnung und Gestaltung, ja selbst Stoffauswahl im Auge; er blieb somit, bei allem Ruhm, den auch er zu ärnten begann, immer gerade nur der geschickte Mann, der es vermochte, den „dramatischen" Komponisten so entsprechend und nützlich zu bedienen. Sobald der Komponist selbst keine andere Ansicht von der Stellung des Dichters zu ihm gewann, als er sie der Natur der Oper nach vorfand, konnte er sich selbst auch nur für den eigentlichen verantwortlichen Faktor der Oper ansehen, und so mit Recht und Fug auf dem Standpunkte Spontini's, als dem zweckmäßigsten, stehen bleiben, da er sich die Genugthuung geben durfte, auf ihm alles Das zu leisten, was irgend dem Musiker möglich war, wenn er der Oper, als musikalischem Drama, einen Anspruch als gültige Kunstform gewahrt wissen wollte.

Daß im Drama selbst aber Möglichkeiten lagen, die in jener Kunstform — wenn sie nicht zerfallen sollte — gar nicht auch nur berührt werden durften, dieß stellt sich uns jetzt wohl deutlich heraus, mußte dem Komponisten und Dichter jener Periode aber vollständig entgehen. Von allen dramatischen Möglichkeiten konnten ihnen nur diejenigen aufstoßen, die in jener ganz bestimmten und ihrem Wesen nach durchaus beschränkten Opernmusikform zu verwirklichen waren. Die breite Ausdehnung, das lange Verweilen bei einem Motiv, dessen der Musiker bedurfte, um in seiner Form sich verständlich auszusprechen, — die ganze rein musikalische Zuthat, die ihm als Vorbereitung nöthig war, um gleichsam seine Glocke in Schwung zu setzen, daß sie ertöne und namentlich so ertöne, daß sie einem bestimmten Charakter ausdrucksvoll entspreche, — machten es von je dem Dichter zur Aufgabe, nur mit einer ganz bestimmten Gattung von dramatischen Entwürfen sich zu befassen, die in sich Raum hatten für die gedehnte, geschraubte Gemächlichkeit, die dem Musiker für sein Experimentiren unerläßlich war. Das bloß Rhe-

torische, phrasenhaft Stereotype in seinem Ausdrucke war für den Dichter eine Pflicht, denn auf diesem Boden allein konnte der Musiker Raum zu der ihm nöthigen, in Wahrheit aber gänzlich undramatischen, Ausbreitung erhalten. Seine Helden kurz, bestimmt und voll gedrängten Inhaltes sprechen zu lassen, hätte dem Dichter nur den Vorwurf der Unpraktikabilität seines Gedichtes für den Komponisten zuziehen müssen. Fühlte der Dichter sich also nothgedrungen, seinen Helden diese banalen, nichtssagenden Phrasen in den Mund zu legen, so konnte er auch mit dem besten Willen von der Welt es nicht ermöglichen, den so redenden Personen wirklichen Charakter, und dem Zusammenhange ihrer Handlungen das Siegel voller dramatischer Wahrheit aufzudrücken. Sein Drama war immer mehr nur ein *Vorgeben* des Drama's; alle Konsequenzen der *wirklichen Absicht* des Drama's zu ziehen, durfte ihm gar nicht beikommen. Er übersetzte daher, streng genommen, eigentlich auch nur das Drama in die Opernsprache, so daß er meistens sogar nur längst bekannte, und auf der Bühne des gesprochenen Schauspieles bis zum Überdruß bereits dargestellte Dramen für die Oper bearbeitete, wie dieß in Paris namentlich mit den Tragödien des Théâtre français der Fall war. Die Absicht des Drama's, die hiernach innerlich hohl und nichtig war, ging offenkundig somit immer nur in die Intentionen des Komponisten über; von diesem erwartete man Das, was der Dichter von vornherein aufgab. Ihm — dem Komponisten — mußte daher auch allein nur zufallen, dieser inneren Hohlheit und Nichtigkeit des ganzen Werkes, sobald er sie wahrnahm, abzuhelfen; er mußte sich also die unnatürliche Aufgabe zugetheilt sehen, von seinem Standpunkte aus, vom Standpunkte Desjenigen, der die vollkommen dargelegte dramatische Absicht nur vermöge des ihm zu Gebote stehenden *Ausdruckes* zu verwirklichen helfen soll, diese Absicht selbst zu fassen und in das Leben zu rufen. Genau genommen hatte der Musiker demnach bedacht zu sein, das Drama wirklich zu dichten,

seine Musik nicht nur zum Ausdrucke, sondern zum Inhalte selbst zu machen, und dieser Inhalt sollte, der Natur der Sache gemäß, kein anderer als das Drama selbst sein.

Von hier an beginnt auf das Erkennbarste die wunderliche Verwirrung der Begriffe vom Wesen der Musik durch das Prädikat „dramatisch". Die Musik, die, als eine Kunst des Ausdruckes, bei höchster Fülle in diesem Ausdrucke nur wahr sein kann, hat hierin naturgemäß sich immer nur auf das zu beziehen, was sie ausdrücken soll: in der Oper ist dieß ganz entschieden die Empfindung des Redenden und Darstellenden, und eine Musik, die dieß mit überzeugendster Wirkung thut, ist gerade Das, was sie irgend sein kann. Eine Musik, die aber mehr sein, sich nicht auf einen auszudrückenden Gegenstand beziehen, sondern ihn selbst erfüllen, d. h. dieser Gegenstand zugleich sein will, ist im Grunde gar keine Musik mehr, sondern ein von Musik und Dichtkunst phantastisch abstrahirtes Unding, das sich in Wahrheit nur als Karrikatur verwirklichen kann. Bei allen verkehrten Bestrebungen ist die Musik, die irgend wirkungsvolle Musik, wirklich auch nichts Anderes geblieben, als Ausdruck: jenen Bestrebungen, sie zum Inhalte — und zwar zum Inhalte des Drama's — selbst zu machen, entsprang aber Das, was wir als den folgerichtigen Verfall der Oper, und somit als die offenkundige Darlegung der gänzlichen Unnatur dieses Kunstgenre's zu erkennen haben.

War die Grundlage und der eigentliche Inhalt der Spontini'schen Oper hohl und nichtig, und die auf ihnen sich kundgebende musikalische Form bornirt und pedantisch, so war sie in dieser Beschränktheit doch ein aufrichtiges, in sich klares Bekenntniß von Dem, was in diesem Genre zu ermöglichen sei, ohne die Unnatur in ihm zum Wahnsinn zu treiben. Die moderne Oper ist dagegen die offene Kundgebung dieses wirklich eingetretenen Wahnsinnes. Um ihr Wesen näher zu ergründen, wenden wir uns

jetzt jener anderen Richtung der Entwickelung der Oper zu, die wir oben als die frivole bezeichneten, und durch deren Vermengung mit der soeben besprochenen ernsten eben jener unbeschreiblich konfuse Wechselbalg zu Tage gefördert worden ist, den wir, nicht selten selbst von anscheinend vernünftigen Leuten, „moderne dramatische Oper“ nennen hören.

## II.

Schon lange vor Gluck — wir erwähnten dessen bereits — ist es edel begabten, gefühlvollen Komponisten und Sängern ganz von selbst angekommen, den Vortrag der Opernarie mit innigem Ausdrucke auszustatten, bei Gesangsfertigkeit und trotz der Virtuosenbravour überall da, wo es die Textunterlage gestattete, und selbst, wo sie diesem Ausdrucke nirgends entgegenkam, durch Mittheilung wirklichen Gefühles und wahrer Leidenschaft auf ihre Zuhörer zu wirken. Es hing diese Erscheinung ganz von der individuellen Aufgelegtheit der musikalischen Faktoren der Oper ab, und in ihr zeigte sich das wahre Wesen der Musik insoweit siegreich über allen Formalismus, als diese Kunst, ihrer Natur nach, sich als unmittelbare Sprache des Herzens kundgiebt.

Wenn wir in der Entwickelung der Oper diejenige Richtung, in welcher durch Gluck und seine Nachfolger diese edelste Eigenschaft der Musik grundsätzlich zur Anordnerin des Drama's erhoben wurde, als die reflektirte bezeichnen wollen, so haben wir dagegen jene andere Richtung, in welcher — namentlich auf italienischen Operntheatern — diese Eigenschaft bei glücklich begabten Musikern sich bewußtlos und ganz von selbst geltend machte, die naive zu nennen.

Von jener ist es charakteristisch, daß sie in Paris, als übersiedeltes Produkt, vor einem Publikum sich ausbildete, das, an sich durchaus unmusikalisch, mehr der wohlgeordneten, blendenden Redeweise, als einem gefühlvollen Inhalte der Rede selbst mit Anerkennung sich zuwendet; wogegen diese, die naive Richtung, den Söhnen des Heimathlandes der modernen Musik, Italiens, vorzüglich zu eigen blieb.

War es auch ein Deutscher, der diese Richtung in ihrem höchsten Glanze zeigte, so ward sein hoher Beruf ihm doch gerade nur dadurch zugetheilt, daß seine künstlerische Natur von der ungetrübten, fleckenlosen Klarheit eines hellen Wasserspiegels war, zu welchem die eigenthümliche schönste Blüthe italienischer Musik sich neigte, um sich — wie im Spiegelbilde — selbst zu erschauen, zu erkennen und zu lieben. Dieser Spiegel war aber nur die Oberfläche eines tiefen, unendlichen Meeres des Sehnens und Verlangens, das aus der unermeßlichen Fülle seines Wesens sich zu seiner Oberfläche, als zu der Äußerung seines Inhaltes, ausdehnte, um aus dem liebevollen Gruße der schönen Erscheinung, die wie im Durste nach Erkenntniß ihres eigenen Wesens zu ihm hinab sich neigte, Gestalt, Form und Schönheit zu gewinnen.

Wer in Mozart den experimentirenden Musiker erkennen will, der von einem Versuche zum anderen sich wendet, um z. B. das Problem der Oper zu lösen, der kann diesem Irrthume, um ihn aufzuwiegen, nur den anderen an die Seite stellen, daß er z. B. Mendelssohn, wenn dieser, gegen seine eigenen Kräfte mistrauisch, scheu und zögernd aus weitester Ferne nur nach und nach sich annähernd der Oper zuwandte, Naivetät zuspricht*). Der naive, wirklich begeisterte Künstler stürzt sich mit enthusiastischer Sorglosigkeit in sein Kunstwerk, und erst wenn dieß fertig, wenn es in seiner Wirklichkeit

*) Beides thut der, in der Einleitung erwähnte, Verfasser des Artikels über die „moderne Oper".

sich ihm darstellt, gewinnt er, aus seinen Erfahrungen, die ächte Kraft der Reflexion, die ihn allgemeinhin vor Täuschungen bewahrt, im besonderen Falle, also da, wo er durch Begeisterung sich wieder zum Kunstwerke gedrängt fühlt, ihre Macht über ihn dennoch aber vollständig wieder verliert. Von Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist Nichts charakteristischer, als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte: ihm fiel es so wenig ein, über den der Oper zu Grunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn, als reinen Musiker, dankbar sei oder nicht. Nehmen wir alle seine hier und da aufbewahrten ästhetischen Bemerkungen und Aussprüche zusammen, so versteigt all' seine Reflexion gewiß sich nicht höher, als seine berühmte Definition von seiner Nase. Er war so ganz und vollständig Musiker, und Nichts als Musiker, daß wir an ihm am allerersichtlichsten und überzeugendsten die einzig wahre und richtige Stellung des Musikers auch zum Dichter begreifen können. Das Wichtigste und Entscheidendste für die Musik leistete er unbestreitbar gerade in der Oper, — in der Oper, auf deren Gestaltung mit gleichsam dichterischer Machtvollkommenheit einzuwirken ihm nicht im Entferntesten beikam, sondern in der er gerade nur Das leistete, was er nach rein musikalischem Vermögen leisten konnte, dafür aber eben durch getreuestes, ungetrübtestes Aufnehmen der dichterischen Absicht — wo und wie sie vorhanden war — dieses sein rein musikalisches Vermögen zu solcher Fülle ausdehnte, daß wir in keiner seiner absolut musikalischen Kompositionen, namentlich auch nicht in seinen Instrumentalwerken, die musikalische Kunst von ihm so weit und reich entwickelt sehen, als in seinen Opern. Die große, edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinktes, d. h. des unwillkürlichen Innehabens des Wesens seiner Kunst, machte es ihm sogar unmöglich, da als Komponist entzückende und berauschende Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war

Wie wenig verstand dieser reichstbegabte aller Musiker das Kunststück unserer modernen Musikmacher, auf eine schale und unwürdige Grundlage goldflimmernde Musikthürme aufzuführen, und den Hingerissenen, Begeisterten zu spielen, wo alles Dichtwerk hohl und leer ist, um so recht zu zeigen, daß der Musiker der wahre Hauptkerl sei und Alles machen könne, selbst aus Nichts Etwas erschaffen — ganz wie der liebe Gott! O wie ist mir Mozart innig lieb und hochverehrungswürdig, daß es ihm *nicht* möglich war, zum „Titus" eine Musik wie die des „Don Juan", zu „Così fan tutte" eine wie die des „Figaro" zu erfinden: wie schmählich hätte dieß die Musik entehren müssen! — Mozart machte immerfort Musik, aber eine *schöne* Musik konnte er nie schreiben, als wenn er begeistert war. Mußte diese Begeisterung von innen, aus eigenem Vermögen kommen, so schlug sie bei ihm doch nur dann hell und leuchtend hervor, wenn sie von außen entzündet wurde, wenn dem Genius göttlichster Liebe in ihm der liebenswerthe Gegenstand sich zeigte, den er, brünstig selbstvergessen, umarmen konnte. Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, *Mozart*, gewesen, der längst schon das Opernproblem uns klar gelöst, nämlich das wahrste, schönste und vollkommenste — *Drama* dichten geholfen hätte, wenn eben *der Dichter* ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu *helfen* gehabt haben würde. Der Dichter begegnete ihm aber nicht: bald reichte ihm nur ein pedantisch langweiliger, oder ein frivol aufgeweckter Operntextmacher seine Arien, Duetten und Ensemblestücke zur Komposition dar, die er dann, je nach der Wärme, die sie ihm erwecken konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren.

So hatte Mozart nur das unerschöpfliche Vermögen der Musik dargethan, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen, und bei seinem ganz unreflektirten Verfahren hatte der herrliche Musiker auch in der Wahrheit des dramatischen Ausdruckes, in der unendlichen Mannigfaltigkeit

seiner Motivirung, dieses Vermögen der Musik in bei weitem reicherem Maaße aufgedeckt, als Gluck und alle seine Nachfolger. Etwas Grundsätzliches war aber in seinem Wirken und Schaffen so wenig ausgesprochen, daß die mächtigen Schwingen seines Genius das formelle Gerüst der Oper eigentlich ganz unberührt gelassen hatten: er hatte in die Formen der Oper nur den Feuerstrom seiner Musik ergossen; sie selbst waren aber zu unmächtig, diesen Strom in sich festzuhalten, sondern er floß aus ihnen dahin, wo er in immer freierer und unbeengenderer Einhegung seinem natürlichen Verlangen nach sich ausdehnen konnte, bis wir ihn in den Symphonieen Beethoven's zum mächtigen Meere angeschwollen wiederfinden. Während in der reinen Instrumentalmusik die eigenste Fähigkeit der Musik sich zum ungemessensten Vermögen entwickelte, blieben jene Opernformen, gleich ausgebranntem Mauerwerk, nackt und frostig in ihrer alten Gestalt stehen, harrend des neuen Gastes, der seine flüchtige Heimath in ihnen aufschlagen sollte. Nur für die Geschichte der Musik allgemeinhin ist Mozart von so überraschend wichtiger Bedeutung, keineswegs aber für die Geschichte der Oper, als eines eigenen Kunstgenre's, im Besonderen. Die Oper, die in ihrem unnatürlichen Dasein an keine Gesetze wirklicher Nothwendigkeit für ihr Leben gebunden war, konnte jedem ersten besten Musikabenteurer als gelegentliche Beute verfallen.

Dem unerquicklichen Anblicke, den das Kunstschaffen der sogenannten Nachfolger Mozart's darbietet, können wir hier füglich vorbeigehen. Eine ziemliche Reihe von Komponisten bildete sich ein, Mozart's Oper sei etwas durch die Form Nachzuahmendes, wobei natürlich übersehen wurde, daß diese Form an sich Nichts, und Mozart's musikalischer Geist eben Alles gewesen war: die Schöpfungen des Geistes durch pedantische Anordnungen nachzukonstruiren, ist aber noch Niemand gelungen.

Nur Eines blieb in diesen Formen noch auszusprechen übrig: hatte Mozart in ungetrübtester Naivetät ihren rein musikkünstlerischen Gehalt zu höchster Blüthe entwickelt, so war der eigentliche Grund des ganzen Opernwesens, dem Quell seiner Entstehung gemäß, mit unverhülltester, nacktester Offenheit in denselben Formen noch kundzuthun; es war der Welt noch deutlich und unumwunden zu sagen, welchem Verlangen und welchen Anforderungen an die Kunst eigentlich die Oper Ursprung und Dasein verdanke; daß dieses Verlangen keineswegs nach dem wirklichen Drama, sondern nach einem — durch den Apparat der Bühne nur gewürzten — keineswegs ergreifenden und innerlich belebenden, sondern nur berauschenden und oberflächlich ergetzenden Genusse ausging. In Italien, wo aus diesem — noch unbewußten — Verlangen die Oper entstanden war, sollte endlich mit vollem Bewußtsein ihm auch entsprochen werden.

Wir müssen hier näher auf das Wesen der Arie zurückkommen.

So lange Arien komponirt werden, wird der Grundcharakter dieser Kunstform sich immer als ein absolut musikalischer herauszustellen haben. Das Volkslied ging aus einer unmittelbaren, eng unter sich verwachsenen, gleichzeitigen Gemeinwirksamkeit der Dichtkunst und der Tonkunst hervor, einer Kunst, die wir im Gegensatze zu der von uns einzig fast nur noch begriffenen, absichtlich gestaltenden Kulturkunst, kaum Kunst nennen möchten, sondern vielleicht durch: unwillkürliche Darlegung des Volksgeistes durch künstlerisches Vermögen, bezeichnen dürften. Hier ist Wort- und Tondichtung Eins. Dem Volke fällt es nie ein, seine Lieder ohne Text zu singen; ohne den Wortvers gäbe es für das Volk keine Tonweise. Variirt im Laufe der Zeit und bei verschiedenen Abstufungen des Volksstammes die Tonweise, so variirt ebenso auch der Wortvers; irgendwelche Trennung ist ihm unfaßlich, beide sind ihm ein zueinandergehöriges Ganzes, wie Mann und Weib. Der Luxusmensch hörte diesem Volksliede nur aus der Ferne zu; aus dem vornehmen Palaste lauschte er den vorüberziehenden Schnittern, und was von der Weise herauf in seine prunkenden Gemächer drang,

war nur die Tonweise, während die Dichtweise für ihn da unten verhallte. War diese Tonweise der entzückende Duft der Blume, der Wortvers aber der Leib dieser Blume selbst mit all' seinen zarten Zeugungsorganen, so zog der Luxusmensch, der einseitig nur mit seinen Geruchsnerven, nicht aber gemeinsinnig mit dem Auge zugleich genießen wollte, diesen Duft von der Blume ab, und destillirte künstlich den Parfüm, den er auf Fläschchen zog, um nach Belieben ihn willkürlich bei sich führen zu können, sich und sein prachtvolles Geräth mit ihm zu netzen, wie er Lust hatte. Um sich auch an dem Anblicke der Blume selbst zu erfreuen, hätte er nothwendig näher hinzugehen, aus seinem Palaste auf die Waldwiese herabsteigen, durch Äste, Zweige und Blätter sich durchdrängen müssen, wozu der Vornehme und Behagliche kein Verlangen hatte. Mit diesem wohlriechenden Substrate besprengte er nun auch die öde Langeweile seines Lebens, die Hohlheit und Nichtigkeit seiner Herzensempfindung, und das künstlerische Gewächs, das dieser unnatürlichen Befruchtung entsproß, war nichts Anderes, als die Opernarie. Sie blieb, mochte sie in noch so verschiedenartige willkürliche Verbindungen gezwungen werden, doch ewig unfruchtbar, und immer nur sie selbst, Das, was sie war und nicht anders sein konnte: ein bloß musikalisches Substrat. Der ganze luftige Körper der Arie verflog in die Melodie; und diese ward gesungen, endlich gegeigt und gepfiffen, ohne nur irgend noch sich anmerken zu lassen, daß ihr ein Wortvers oder gar Wortsinn unterzuliegen habe. Je mehr dieser Duft aber, um ihm irgendwelchen Stoff zum körperlichen Anhaften zu bieten, zu Experimenten aller Art sich hergeben mußte, unter denen das pomphafteste das ernstliche Vorgeben des Drama's war, desto mehr fühlte man ihn von all' der Mischung mit Sprödem, Fremdartigem angegriffen, ja an wollüstiger Stärke und Lieblichkeit abnehmen. Der diesem Dufte nun, unnatürlich wie er war, wieder einen Körper gab, der, nachgemacht wie er war, doch wenigstens so täuschend wie möglich jenen natürlichen Leib nachahmte, der einst diesen Duft aus seiner natürlichen Fülle, als den

Geist seines Wesens, in die Lüfte aussandte; der ungemein geschickte Verfertiger künstlicher Blumen, die er aus Sammt und Seide formte, mit täuschenden Farben bemalte, und deren trockenen Kelch er mit jenem Parfümsubstrate netzte, daß es aus ihm zu duften begann, wie fast aus einer wirklichen Blume; — dieser große Künstler war Joachimo Rossini.

Bei Mozart hatte jener melodische Duft in einer herrlichen, gesunden, ganz mit sich einigen, künstlerischen Menschennatur einen so nährenden Boden gefunden, daß er aus ihr heraus selbst wieder die schöne Blume ächter Kunst trieb, die uns zu innigstem Seelenentzücken hinreißt. Auch bei Mozart fand er jedoch nur diese Nahrung, wenn das ihm Verwandte, Gesunde, Reinmenschliche als Dichtung zur Vermählung mit seiner ganz musikalischen Natur sich ihm darbot, und fast war es nur glücklicher Zufall, wenn wiederholt diese Erscheinung ihm entgegenkam. Wo Mozart von diesem befruchtenden Gotte verlassen war, da vermochte auch das Künstliche jenes Duftes sich nur mühsam, und doch nur ohne wahres, nothwendiges Leben, wiederum künstlich zu erhalten; die noch so aufwandvoll gepflegte Melodie erkrankte am leblosen, kalten Formalismus, dem einzigen Erbtheile, das der früh Verscheidende seinen Erben hinterlassen konnte, da er im Tode eben sein — Leben mit sich nahm.

Was Rossini in der ersten Blüthe seiner üppigen Jugend um sich gewahrte, war nur die Ernte des Todes. Blickte er auf die ernste französische, sogenannte dramatische Oper, so erkannte er mit dem Scharfblicke jugendlicher Lebenslust eine prunkende Leiche, die selbst der in prachtvoller Einsamkeit dahinschreitende Spontini nicht mehr zu beleben vermochte, da er — wie zur feierlichen Selbstverherrlichung — sich bereits selbst lebendig einbalsamirte. Von keckem Instinkte für das Leben getrieben, riß Rossini auch dieser Leiche die pomphafte Larve vom Gesicht, wie um den Grund ihres einstigen Lebens zu erspähen: durch alle Pracht der stolz verhüllenden Gewänder hindurch entdeckte er da dieses — den wahren Lebensgrund auch

dieser gewaltig sich Gebahrenden — : die Melodie. — Blickte er auf die heimische italienische Oper und das Werk der Erben Mozart's, nichts Anderes gewahrte er, als wiederum den Tod, — den Tod in inhaltslosen Formen, als deren Leben ihm die Melodie aufging, — die Melodie schlechtweg, ohne alle das Vorgeben von Charakter, das ihn durchaus heuchlerisch dünken mußte, wenn er auf Das sah, was ihm Unfertiges, Gewaltsames und Halbes entsprungen war.

Leben wollte aber Rossini, und um dieß zu können, begriff er sehr wohl, daß er mit Denen leben müsse, die Ohren hatten, um ihn zu hören. Als das einzige Lebendige in der Oper war ihm die absolute Melodie aufgegangen; so brauchte er bloß darauf zu achten, welche Art von Melodie er anschlagen müßte, um gehört zu werden. Über den pedantischen Partiturenkram sah er hinweg, horchte dahin, wo die Leute ohne Noten sangen, und was er da hörte, war Das, was am unwillkürlichsten aus dem ganzen Opernapparate im Gehöre haften geblieben war, die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie, d. h. die Melodie, die eben nur Melodie war und nichts Anderes, die in die Ohren gleitet — man weiß nicht warum, die man nachsingt — man weiß nicht warum, die man heute mit der von gestern vertauscht und morgen wieder vergißt — man weiß auch nicht warum, die schwermüthig klingt, wenn wir lustig sind, die lustig klingt, wenn wir verstimmt sind, und die wir uns doch vorträllern — wir wissen eben nicht warum.

Diese Melodie schlug denn Rossini an, und — siehe da! — das Geheimniß der Oper ward offenbar. Was Reflexion und ästhetische Spekulation aufgebaut hatten, rissen Rossini's Opernmelodieen zusammen, daß es wie wesenloses Hirngespinnst verwehte. Nicht anders erging es der „dramatischen" Oper, wie der Wissenschaft mit den Problemen, deren Grund in Wahrheit eine irrige Anschauung war, und die bei tiefstem Forschen immer nur irriger und unlösbarer werden müssen, bis endlich das Alexandersschwert sein Werk ver-

richtet, und den Lederknoten mitten durchhaut, daß die tausend Riemenenden nach allen Seiten hin auseinanderfallen. Dieß Alexanders-schwert ist eben die nackte That, und eine solche That vollbrachte Rossini, als er alles Opernpublikum der Welt zum Zeugen der ganz bestimmten Wahrheit machte, daß dort die Leute nur „hübsche Melodieen" hören wollten, wo es irrenden Künstlern zuvor eingefallen war, durch den musikalischen Ausdruck den Inhalt und die Absicht eines Drama's kundzuthun.

Alle Welt jubelte Rossini für seine Melodieen zu, ihm, der es ganz vortrefflich verstand, aus der Verwendung dieser Melodieen eine besondere Kunst zu machen. Alles Organisiren der Form ließ er ganz bei Seite; die einfachste, trockenste und übersichtlichste, die er nun vorfand, erfüllte er dagegen mit dem ganzen folgerichtigen Inhalte, dessen sie einzig von je bedurft hatte —: narkotisch-berauschende Melodie. Ganz unbekümmert um die Form, eben weil er sie durchaus unberührt ließ, wandte er sein ganzes Genie nur zu den amüsantesten Gaukeleien auf, die er innerhalb dieser Formen ausführen ließ. Den Sängern, die zuvor auf dramatischen Ausdruck eines langweiligen und nichtssagenden Worttextes studiren mußten, sagte er: „Macht mit den Worten, was Ihr Lust habt, vergeßt aber vor Allem nur nicht, für lustige Läufe und melodische Entrechats Euch tüchtig applaudiren zu lassen". Wer gehorchte ihm lieber, als die Sänger? — Den Instrumentisten, die zuvor abgerichtet waren, pathetische Gesangsphrasen so intelligent wie möglich in übereinstimmendem Gesammtspiele zu begleiten, sagte er: „Macht's Euch leicht, vergeßt vor Allem nur nicht, da, wo ich Jedem von Euch Gelegenheit dazu gebe, für Eure Privatgeschicklichkeit Euch gehörig beklatschen zu lassen". Wer dankte ihm eifriger, als die Instrumentisten? — Dem Operntextdichter, der zuvor unter den eigensinnig befangenen Anordnungen des dramatischen Komponisten Blut geschwitzt hatte, sagte er: „Freund, mach', was Du Lust hast, denn Dich brauche ich gar nicht

mehr". Wer war ihm verbundener für solche Enthebung von undankbarer, saurer Mühe, als der Operndichter?

Wer aber vergötterte für alle diese Wohlthaten Rossini mehr, als die ganze civilisirte Welt, so weit sie die Operntheater fassen konnten? Und wer hatte mehr Grund dazu, als sie? Wer war, bei so vielem Vermögen, so grundgefällig gegen sie, als Rossini? — Erfuhr er, daß das Publikum dieser einen Stadt besonders gern Läufe der Sängerinnen hörte, das der anderen dagegen lieber schmachtenden Gesang, so gab er für die erste Stadt seinen Sängerinnen nur Läufe, für die zweite nur schmachtenden Gesang. Wußte er, daß man *hier* gern die Trommel im Orchester hörte, so ließ er sogleich die Ouvertüre zu einer ländlichen Oper mit Trommelwirbel beginnen; wurde ihm gesagt, daß man *dort* leidenschaftlich das Crescendo im Ensemblesätzen liebte, so setzte er seine Oper in der Form eines beständig wiederkehrenden Crescendo's. — Nur *einmal* hatte er Grund, seine Gefälligkeit zu bereuen. Für Neapel rieth man ihm, sorgfältiger in seinem Satze zu verfahren: seine solider gearbeitete Oper sprach nicht an, und Rossini nahm sich vor, nie in seinem Leben wieder auf Sorgfalt bedacht zu sein, selbst wenn man ihm dieß anriethe. —

Übersah Rossini den ungeheuren Erfolg seiner Behandlung der Oper, so ist es ihm nicht im Mindesten als Eitelkeit und anmaaßender Hochmuth zu deuten, wenn er lachend den Leuten in das Gesicht rief, er habe das wahre Geheimniß der Oper gefunden, nach welchem alle seine Vorgänger nur irrend umhergetappt. Wenn er behauptete, es würde ihm ein Leichtes sein, die Opern auch seiner größten Vorgänger, und gelte es selbst Mozart's „Don Juan", vergessen zu machen, und zwar einfach dadurch, daß er dasselbe Süjet auf *seine* Weise wieder komponire, so sprach sich hierin keineswegs Arroganz, sondern der ganz sichere Instinkt davon aus, *was* das Publikum eigentlich von der Oper verlange. In der That würden unsere Musikreligiösen der Erscheinung eines Rossini'schen „Don Juan" nur

zu ihrer vollsten Schmach zuzusehen gehabt haben; denn mit Sicherheit ließe sich annehmen, daß Mozart's „Don Juan" vor dem eigentlichen, entscheidenden Theaterpublikum — wenn nicht auf immer, so doch für eine längere Zeit — dem Rossini'schen hätte weichen müssen. Denn dieß ist der eigentliche Ausschlag, den Rossini in der Opernfrage gab: er appellirte mit Haut und Haar der Oper an das Publikum; er machte dieses Publikum mit seinen Wünschen und Neigungen zum eigentlichen Faktor der Oper.

Hätte das Opernpublikum irgendwie den Charakter und die Bedeutung des Volkes, nach dem richtigen Sinne dieses Wortes, an sich gehabt, so müßte uns Rossini als der allergründlichste Revolutionär im Gebiete der Kunst erscheinen. Einem Theile unserer Gesellschaft gegenüber, der aber nur als ein unnatürlicher Auswuchs des Volkes und in seiner sozialen Überflüssigkeit, ja Schädlichkeit, nur als das Raupennest anzusehen ist, welches die gesunden, nährenden Blätter des natürlichen Volksbaumes zernagt, um aus ihm höchstens die Lebenskraft zu erlangen, als luftige, gaukelnde Schmetterlingsschaar ein ephemeres, luxuriöses Dasein dahinzuflattern, — einem solchen Volksabhube gegenüber, der auf einem zu schmutziger Rohheit versunkenen Bodensatze sich nur zu lasterhafter Eleganz, nie aber zu wahrer, schöner menschlicher Bildung erheben konnte, — also — um den bezeichnendsten Ausdruck zu geben — unserem Opernpublikum gegenüber, war Rossini jedoch nur Reaktionär, während wir Gluck und seine Nachfolger als methodische, prinzipielle, nach ihrem wesentlichen Erfolge machtlose, Revolutionäre anzusehen haben. Im Namen des luxuriösen, in der That aber einzig wirklichen Inhaltes der Oper und der konsequenten Entwickelung desselben, reagirte Joachimo Rossini ebenso erfolgreich gegen die doktrinären Revolutionsmaximen Gluck's, als Fürst Metternich, sein großer Protektor, im Namen des unmenschlichen, in Wahrheit aber einzigen Inhaltes des europäischen Staatswesens und der folgerichtigen Geltendmachung desselben, gegen die doktrinären Maximen

der liberalen Revolutionäre reagirte, welche innerhalb dieses Staatswesens, und ohne gänzliche Aufhebung seines unnatürlichen Inhaltes, in denselben Formen, die diesen Inhalt aussprachen, das Menschliche und Vernünftige herstellen wollten. Wie Metternich den Staat mit vollem Rechte nicht anders, als unter der absoluten Monarchie begreifen konnte, so begriff Rossini mit nicht minderer Konsequenz die Oper nur unter der absoluten Melodie. Beide sagten: „Wollt Ihr Staat und Oper, hier habt Ihr Staat und Oper, — andere giebt es nicht!"

Mit Rossini ist die eigentliche Geschichte der Oper zu Ende. Sie war zu Ende, als der unbewußte Keim ihres Wesens sich zu nacktester, bewußter Fülle entwickelt hatte, der Musiker als der absolute Faktor dieses Kunstwerkes mit unumschränkter Machtvollkommenheit, und der Geschmack des Theaterpublikums als die einzige Richtschnur für sein Verhalten anerkannt war. Sie war zu Ende, als jedes Vorgeben des Drama's bis zur Grundsätzlichkeit thatsächlich beseitigt, den singenden Darstellern die Ausübung ohrgefälligster Gesangsvirtuosität als ihre einzige Aufgabe, und ihre hierauf begründeten Ansprüche an den Komponisten als ihr unveräußerlichstes Recht zuerkannt waren. Sie war zu Ende, als die große musikalische Öffentlichkeit unter der vollständig charakterlosen Melodie einzig den Inhalt der Musik, in dem losen Zusammenhange der Operntonstücke einzig das Gefüge der musikalischen Form, unter der narkotisch berauschenden Wirkung eines Opernabends einzig das Wesen der Musik ihrem Eindrucke nach allein noch begriff. Sie war zu Ende — an jenem Tage, als der von Europa vergötterte, im üppigsten Schooße des Luxus dahinlächelnde Rossini es für geziemend hielt, dem weltscheuen, bei sich versteckten, mürrischen, für halbverrückt gehaltenen Beethoven einen — Ehrenbesuch abzustatten, den dieser — — nicht erwiderte. Was mochte wohl das lüstern schweifende Auge des wohllüstigen Sohnes Italia's gewahren, als es in den unheimlichen Glanz des schmerzlich gebrochenen, sehn-

fuchtsiechen — und doch todesmuthigen Blickes seines unbegreiflichen Gegners unwillkürlich sich versenkte? Schüttelte sich ihm das furchtbar wilde Kopfhaar des Meduſenhauptes, das Niemand erschaute, ohne zu sterben? — So viel ist gewiß, mit Rossini starb die Oper. —

---

Von der großen Stadt Paris aus, in der die gebildetsten Kunstkenner und Kritiker noch heute nicht begreifen können, welch' ein Unterschied zwischen zwei berühmten Komponisten, wie Beethoven und Rossini, stattfinden solle, als etwa der, daß dieser sein himmlisches Genie auf die Komposition von Opern, jener dagegen auf Symphonieen verwandt habe, — von diesem splendiden Sitze moderner Musikweisheit aus sollte dennoch der Oper noch eine verwunderliche Lebensverlängerung bereitet werden. Der Hang am Dasein ist urkräftig in Allem, was da ist. Die Oper war einmal da, wie das Byzantinische Kaiserthum, und ganz wie dieses bestand, wird sie bestehen, so lange irgend die unnatürlichen Bedingungen vorhanden bleiben, die sie — innerlich todt — immer noch am Leben erhalten, — bis endlich die ungezogenen Türken kommen, die einst schon dem Byzantinischen Reiche einmal ein Ende machten und so grob waren, in der prunkend heiligen Sophienkirche ihre wilden Rosse zur Krippe zu führen.

Als Spontini mit sich die Oper für todt ansah, irrte er sich, weil er die „dramatische Richtung" der Oper für ihr Wesen hielt: er vergaß die Möglichkeit eines Rossini, der ihm vollkommen das Gegentheil beweisen könnte. Als Rossini mit bei weitem größerem Rechte die Oper mit sich für fertig hielt, irrte er sich zwar weniger, weil er das Wesen der Oper erkannt, deutlich dargethan und zur allgemeinen Geltung gebracht hatte, und somit annehmen konnte, nur noch nachgeahmt, nicht aber mehr überboten zu werden. Dennoch

täuschte aber auch er sich darüber, daß aus allen bisherigen Richtungen der Oper nicht eine Karrikatur zusammengesetzt werden könnte, die nicht nur von der Öffentlichkeit, sondern auch von kunstkritischen Köpfen als eine neue und wesentliche Gestalt der Oper aufgenommen sein dürfte; denn er wußte zur Zeit seiner Blüthe noch nicht, daß es den Bankiers für die er bis dahin Musik gemacht hatte, einmal einfallen würde, selbst auch zu komponiren.

O wie ärgerte er sich, der sonst so leichtsinnige Meister, wie ward er bös und übelgelaunt, sich, wenn auch nicht an Genialität, doch in der Geschicklichkeit der Ausbeutung der öffentlichen Kunstnichtswürdigkeit übertroffen zu sehen! O wie war er der „dissoluto punito", die ausgestochene Kourtisane, und von welchem ingrimmigen Verdrusse ob dieser Schmach war er erfüllt, als er dem Pariser Operndirektor, der ihn bei augenblicklich eingetretener Windstille einlud, den Parisern wieder Etwas vorzublasen, antwortete, er würde nicht eher zurückkommen, als bis dort „die Juden mit ihrem Sabbath fertig wären!" — Er mußte erkennen, daß, so lange Gottes Weisheit die Welt regiert, Alles seine Strafe findet, selbst die Aufrichtigkeit, mit der er den Leuten gesagt hatte, was an der Oper wäre, — und ward, um wohlverdiente Buße zu tragen, Fischhändler und Kirchenkomponist. —

Nur auf weiterem Umwege können wir jedoch zur verständlichen Darstellung des Wesens der modernsten Oper gelangen.

# III.

Die Geschichte der Oper ist seit Rossini im Grunde nichts Anderes mehr, als die Geschichte der Opernmelodie, ihrer Deutung vom künstlerisch spekulativen, und ihres Vortrages vom wirkungssüchtigen Standpunkte der Darstellung aus.

Rossini's von ungeheurem Erfolge gekröntes Verfahren hatte unwillkürlich die Komponisten vom Aufsuchen des dramatischen Inhaltes der Arie, und von dem Versuche, ihr eine konsequente dramatische Bedeutung einzubilden, abgezogen. Das Wesen der Melodie selbst, in welche sich das ganze Gerüst der Arie aufgelöst hatte, war es, was jetzt den Instinkt wie die Spekulation des Komponisten gefangen nahm. Man mußte empfinden, daß selbst an der Arie Gluck's und seiner Nachfolger das Publikum nur in dem Grade sich erbaut hatte, als die durch die Textunterlage bezeichnete allgemeine Empfindung im rein melodischen Theile dieser Arie einen Ausdruck erhalten hatte, der wiederum in seiner Allgemeinheit sich nur als absolut ohrgefällige Tonweise kundgab. Wird uns dieß an Gluck schon vollkommen deutlich, so wird an dem letzten seiner Nachfolger, Spontini, es uns zum Handgreifen ersichtlich. Sie Alle, diese ernsten musikalischen Dramatiker, hatten sich mehr oder minder selbst belogen, wenn sie die Wirkung ihrer Musik weniger der rein melodischen Essenz ihrer Arien, als der Verwirklichung der, von ihnen denselben untergelegten,

dramatischen Absicht zuschrieben. Das Operntheater war zu ihrer Zeit, und namentlich in Paris, der Sammelplatz ästhetischer Schöngeister und einer vornehmen Welt, die sich darauf steifte, ebenfalls ästhetisch und schöngeistig zu sein. Die ernste ästhetische Intention der Meister ward von diesem Publikum mit Respekt aufgenommen; die ganze Glorie des künstlerischen Gesetzgebers strahlte um den Musiker, der es unternahm, *in Tönen* das Drama zu schreiben, und sein Publikum bildete sich wohl ein, von der dramatischen „Deklamation" ergriffen zu sein, während es in Wahrheit doch nur von dem Reize der Arienmelodie hingerissen war. Als das Publikum, durch Rossini emanzipirt, sich dieß endlich offen und unumwunden eingestehen durfte, bestätigte es somit eine ganz unläugbare Wahrheit und rechtfertigte dadurch die ganz folgerichtige und natürliche Erscheinung, daß da, wo nicht nur der äußerlichen Annahme, sondern auch der ganzen künstlerischen Anlage des Kunstwerkes gemäß, die Musik die Hauptsache, Zweck und Ziel war, die nur helfende Dichtkunst und alle durch sie angedeutete dramatische Absicht wirkungslos und nichtig bleiben müsse, dagegen die Musik alle Wirkung durch ihr eigenstes Vermögen ganz allein hervorzubringen habe. Alle Absicht, sich selbst dramatisch und charakteristisch geben zu wollen, konnte die Musik nur in ihrem wirklichen Wesen entstellen, und dieses Wesen spricht sich, sobald die Musik zur Erreichung einer höheren Absicht nicht nur helfen und *mitwirken*, sondern für sich ganz allein *wirken* will, nur in der Melodie, als dem Ausdrucke einer *allgemeinen* Empfindung, aus.

Allen Opernkomponisten mußte durch Rossini's unwiderlegliche Erfolge dieß ersichtlich werden. Stand tiefer fühlenden Musikern hiergegen eine Erwiderung offen, so konnte es bloß *die* sein, daß sie den *Charakter* der Rossini'schen Melodie nicht nur als seicht und ungemüthlich, sondern als das Wesen der Melodie überhaupt *nicht erschöpfend* begriffen. Es mußte solchen Musikern die künstlerische Aufgabe sich darstellen, der unstreitig allmächtigen Melodie den ganzen

vollen Ausdruck schöner menschlicher Empfindung zu geben, der ihr ureigen ist; und in dem Streben, diese Aufgabe zu lösen, setzten sie die Reaktion Rossini's — über das Wesen und die Entstehung der Oper hinaus — bis zu dem Quelle fort, aus dem auch die Arie wiederum ihr künstliches Leben geschöpft hatte, bis zur Restauration der ursprünglichen Tonweise des Volksliedes.

Von einem deutschen Musiker ward diese Umwandelung der Melodie zuerst und mit außerordentlichem Erfolge in das Leben gerufen. Karl Maria von Weber gelangte zu seiner künstlerischen Reife in einer Epoche geschichtlicher Entwickelung, wo der erwachte Freiheitstrieb sich weniger noch in den Menschen, als solchen, sondern in den Völkern, als nationalen Massen, kundgab. Das Unabhängigkeitsgefühl, das in der Politik sich noch nicht auf das Reinmenschliche bezog, als reinmenschliches Unabhängigkeitsgefühl sich daher auch noch nicht als absolut und unbedingt erfaßte, suchte, wie sich selbst unerklärlich, und mehr zufällig als nothwendig erweckt, noch nach Berechtigungsgründen, und glaubte diese in der nationalen Wurzel der Völker finden zu dürfen. Die hieraus entstehende Bewegung glich in Wahrheit weit mehr einer Restauration, als einer Revolution; sie gab sich in ihrer äußersten Verirrung als Sucht der Wiederherstellung des Alten und Verlorenen kund, und erst in der neuesten Zeit haben wir erfahren dürfen, wie dieser Irrthum nur zu neuen Fesseln für unsere Entwickelung zur wirklich menschlichen Freiheit führen konnte: dadurch, daß wir dieß erkennen mußten, sind wir nun aber auch mit Bewußtsein auf die rechte Bahn getrieben worden, und zwar mit schmerzlicher, aber heilsamer Gewalt.

Ich habe nicht im Sinne, hier die Darlegung des Wesens der Oper als im Einklange mit unserer politischen Entwickelung stehend zu geben; der willkürlichen Wirkung der Phantasie ist hier ein zu beliebiger Spielraum geboten, als daß bei solchem Beginnen nicht die absurdesten Abenteuerlichkeiten ausgeheckt werden könnten, — wie es denn auch in unerbaulichster Fülle im Bezug auf diesen Gegenstand

bereits geschehen ist. Es liegt mir vielmehr daran, das Unnatürliche und Widerspruchsvolle dieses Kunstgenre's, sowie seine offenkundige Unfähigkeit, die in ihm vorgegebene Absicht wirklich zu erreichen, einzig aus seinem Wesen selbst zur Erklärung zu bringen. Die nationale Richtung aber, die in der Behandlung der Melodie eingeschlagen wurde, hat in ihrer Bedeutung und Verirrung, endlich in ihrer immer klarer werdenden und ihren Irrthum kundgebenden Zersplitterung und Unfruchtbarkeit, zu viel Übereinstimmendes mit den Irrthümern unserer politischen Entwickelung in den letzten vierzig Jahren, als daß die Beziehung hierauf übergangen werden könnte.

In der Kunst, wie in der Politik, hat diese Richtung das Bezeichnende, daß der ihr zu Grunde liegende Irrthum in seiner ersten Unwillkürlichkeit sich mit verführerischer Schönheit, in seiner eigensüchtig bornirten endlichen Halsstarrigkeit aber mit widerlicher Häßlichkeit zeigte. Er war schön, so lange der, nur befangene, Geist der Freiheit sich in ihm aussprach; er ist jetzt ekelhaft, wo der Geist der Freiheit in Wahrheit ihn bereits gebrochen hat, und nur gemeiner Egoismus ihn noch künstlich aufrecht erhält.

In der Musik äußerte sich die nationale Richtung bei ihrem Beginne um so mehr mit wirklicher Schönheit, als der Charakter der Musik sich überhaupt mehr in allgemeiner, als in spezifischer Empfindung ausspricht. Was bei unseren dichtenden Romantikern sich als römisch-katholisch mystische Augenverdreherei und feudal-ritterliche Liebedienerei kundgab, äußerte sich in der Musik als heimisch innige, tief und weitathmig, in edler Anmuth erblühende Tonweise, — als Tonweise, wie sie dem wirklichen letzten Seelenhauche des verscheidenden naiven Volksgeistes abgelauscht war.

Dem über Alles liebenswürdigen Tondichter des „Freischützen" schnitten die wollüstigen Melodieen Rossini's, in denen alle Welt schwelgte, widerlich schmerzlich in das reinfühlende Künstlerherz; er konnte es nicht zugeben, daß in ihnen der Quell der wahren Melodie läge; er mußte der Welt beweisen, daß sie nur ein unreiner Ausfluß dieses Quelles seien, der Quell selbst aber, da wo man ihn zu finden

wisse, in ungetrübtester Klarheit noch fließe. Wenn jene vornehmen Gründer der Oper auf den Volksgesang nur hinlauschten, so hörte nun Weber mit angestrengtester Aufmerksamkeit auf ihn. Drang der Duft der schönen Volksblume von der Waldwiese auf in die prunkenden Gemächer der luxuriösen Musikwelt, um dort zu portativen Wohlgerüchen destillirt zu werden, so trieb die Sehnsucht nach dem Anblicke der Blume Weber aus den üppigen Sälen hinab auf die Waldwiese selbst: dort gewahrte er die Blume am Quell des munter rieselnden Baches, zwischen kräftig duftendem Waldgrase auf wunderbar gekräuseltem Moose, unter sinnig rauschendem Laubgezweige der alten stämmigen Bäume. Wie fühlte der selige Künstler sein Herz erbeben bei diesem Anblicke, beim Einathmen dieser Fülle des Duftes! Er konnte dem Liebesdrange nicht widerstehen, der entnervten Menschheit diesen heilenden Anblick, diesen belebenden Duft zur Erlösung von ihrem Wahnsinne zuzuführen, die Blume selbst ihrer göttlich zeugenden Wildniß zu entreißen, um sie als Allerheiligstes der segenbedürftigen Luxuswelt vorzuhalten: — er brach sie! — Der Unglückliche! — Oben im Prunkgemache setzte er die süß Verschämte in die kostbare Vase; täglich netzte er sie mit frischem Wasser aus dem Waldquell. Doch sieh'! — die so keusch geschlossenen straffen Blätter entfalten sich, wie zu schlaffer Wollust ausgedehnt; schamlos enthüllt sie ihre edlen Zeugungsglieder und bietet sie mit grauenvoller Gleichgültigkeit der riechenden Nase jedes gaunerischen Wollüstlings dar. „Was ist dir, Blume?" ruft in Seelenangst der Meister: „vergissest du so die schöne Waldwiese, wo du so keusch gewachsen?" Da läßt die Blume, eines nach dem anderen, die Blätter fallen; matt und welk zerstreuen sie sich auf dem Teppich; und ein letzter Hauch ihres süßen Duftes weht dem Meister zu: „Ich sterbe nur, — da du mich bracheſt!" — Und mit ihr starb der Meister. Sie war die Seele seiner Kunst, und diese Kunst die räthselvolle Haft seines Lebens gewesen. — Auf der Waldwiese wuchs keine Blume mehr! — Tyroler Sänger kamen von ihren Alpen: sie sangen dem Fürsten Metternich vor; der empfahl

sie mit guten Briefen an alle Höfe, und alle Lords und Bankiers amüsirten sich in ihren geilen Salons an dem lustigen Jodeln der Alpenkinder und wie sie von ihrem „Dierndel" sangen. Jetzt marschiren die Burschen nach Bellini'schen Arien zum Morde ihrer Brüder, und tanzen mit ihrem Dierndel nach Donizetti'schen Opernmelodieen, denn — die Blume wuchs nicht wieder! —

Es ist ein charakteristischer Zug der deutschen Volksmelodie, daß sie weniger in kurzgefügten, keck und sonderlich bewegten Rhythmen, sondern in langathmigen, froh und doch sehnsüchtig geschwellten Zügen sich uns kundgiebt. Ein deutsches Lied, gänzlich ohne harmonischen Vortrag, ist uns undenkbar: überall hören wir es mindestens zweistimmig gesungen; die Kunst fühlt sich ganz von selbst aufgefordert, den Baß und die leicht zu ergänzende zweite Mittelstimme einzufügen, um den Bau der harmonischen Melodie vollständig vor sich zu haben. Diese Melodie ist die Grundlage der Weber'schen Volksoper: sie ist, frei aller lokal-nationellen Sonderlichkeit, von breitem, allgemeinem Empfindungsausdrucke, hat keinen anderen Schmuck, als das Lächeln süßester und natürlichster Innigkeit, und spricht so, durch die Gewalt unentstellter Anmuth, zu den Herzen der Menschen, gleichviel welcher nationalen Sonderheit sie angehören mögen, eben weil in ihr das Reinmenschliche so ungefärbt zum Vorschein kommt. Möchten wir in der weltverbreiteten Wirkung der Weber'schen Melodie das Wesen deutschen Geistes und seine vermeintliche Bestimmung besser erkennen, als wir in der Lüge von seinen spezifischen Qualitäten es thun! —

Nach dieser Melodie gestaltet Weber Alles; was er, gänzlich von ihr erfüllt, gewahrt und wiedergeben will, was er so im ganzen Gerüste der Oper für fähig erkennt oder fähig zu machen weiß, in dieser Melodie sich auszudrücken, sei es auch nur dadurch, daß er es mit ihrem Athem überhaucht, mit einem Thautropfen aus dem Kelche der Blume es besprengt, das mußte ihm gelingen zu hinreißend wahrer und treffender Wirkung zu bringen. Und diese Melodie war es, die Weber zum wirklichen Faktor seiner Oper machte: das Vor-

geben des Drama's fand durch diese Melodie insoweit seine Verwirklichung, als das ganze Drama von vornherein wie vor Sehnsucht hingegossen war, in diese Melodie aufgenommen, von ihr verzehrt, in ihr erlöst, durch sie gerechtfertigt zu werden. Betrachten wir so den „Freischützen" als Drama, so müssen wir seiner Dichtung genau dieselbe Stellung zu Weber's Musik zuweisen, als der Dichtung des „Tankredi" zur Musik Rossini's. Die Melodie Rossini's bedingte den Charakter der Dichtung des „Tankredi" ganz ebenso, als Weber's Melodie die Dichtung des Kind'schen „Freischützen", und Weber war hier nichts Anderes, als was Rossini dort war, nur er edel und sinnig, was dieser frivol und sinnlich*). Weber öffnete nur die Arme zur Aufnahme des Drama's um so viel weiter, als seine Melodie die wirkliche Sprache des Herzens, wahr und ungefälscht war: was in ihr aufging, war wohl geborgen und sicher vor jeder Entstellung. Was in dieser Sprache, bei all' ihrer Wahrheit, dennoch ihrer Beschränktheit wegen nicht auszusprechen war, das mühte sich auch Weber vergebens herauszubringen; und sein Stammeln gilt uns hier als das redliche Bekenntniß von der Unfähigkeit der Musik, selbst wirklich Drama zu werden, nämlich, das wirkliche, nicht bloß für sie zugeschnittene, Drama in sich aufgehen zu lassen; wogegen sie vernünftiger Weise in diesem wirklichen Drama aufzugehen hat.

Wir haben die Geschichte der Melodie fortzusetzen.

War Weber im Aufsuchen der Melodie auf das Volk zurückgegangen, und traf er im deutschen Volke die glückliche Eigenschaft naiver

*) Was ich hier unter „sinnlich" verstehe, im Gegensatze zu der Sinnlichkeit, die ich als das verwirklichende Moment des Kunstwerkes setze, möge aus dem Zurufe eines italienischen Publikums erhellen, das im Entzücken über den Gesang eines Kastraten in den Schrei ausbrach: „Gesegnet sei das Messerchen!" —

Innigkeit ohne beengende nationelle Sonderlichkeit an, so hatte er die Opernkomponisten im Allgemeinen auf einen Quell hingelenkt, dem sie nun überall, wohin ihr Auge zu dringen vermochte, als einem nicht übel ergiebigen Brunnen nachspäheten.

Zunächst waren es französische Komponisten, die auf Zubereitung des Krautes Bedacht nahmen, das bei ihnen als heimische Pflanze gewachsen war. Schon längst hatte sich bei ihnen das witzige oder sentimentale „Couplet" auf der Volksbühne im rezitirten Schauspiele geltend gemacht. Seiner Natur nach mehr für den heiteren, oder — wenn für den empfindsamen, doch nie für den leidenschaftlichen tragischen Ausdruck geeignet, hat es ganz von selbst auch den Charakter des dramatischen Genre's bestimmt, in welchem es mit vorherrschender Absicht angewandt wurde. Der Franzose ist nicht gemacht, seine Empfindungen gänzlich in Musik aufgehen zu lassen; steigert sich seine Erregtheit bis zum Verlangen nach musikalischem Ausdrucke, so muß er dabei sprechen oder mindestens dazu tanzen können. Wo bei ihm das Couplet aufhört, da fängt der Kontretanz an; ohne den giebt's keine Musik für ihn. Ihm ist beim Couplet das Sprechen so sehr die Hauptsache, daß er es auch nur allein, nie mit Anderen zusammen singen will, weil man sonst nicht deutlich mehr verstehen würde, was gesprochen wird. Auch im Kontretanze stehen sich die Tänzer meistens einzeln gegenüber; jeder macht für sich, was er zu machen hat, und Umschlingungen des Paares finden nur statt, wenn der Charakter des Tanzes überhaupt es gar nicht anders mehr zuläßt. So steht im französischen Vaudeville alles zum musikalischen Apparate Gehörige einzeln, und nur durch die geschwätzige Prosa vermittelt, neben einander da, und wo das Couplet von Mehreren zugleich gesungen wird, geschieht dieß im peinlichsten musikalischen Einklange von der Welt. Die französische Oper ist das erweiterte Vaudeville; der breitere musikalische Apparat in ihr ist für die Form der sogenannten dramatischen Oper, für

den Inhalt aber demjenigen virtuosen Elemente entnommen, das durch Rossini seine üppigste Bedeutung erhielt.

Die eigenthümliche Blüthe dieser Oper ist und bleibt immer das mehr gesprochene als gesungene Couplet, und dessen musikalische Essenz die rhythmische Melodie des Kontretanzes. Auf dieses nationale Produkt, das immer nur als Nebenläufer der dramatischen Absicht, nie aber zu ihrer wirklichen Aufnahme in sich verwendet worden war, gingen französische Opernkomponisten mit erwogener Absichtlichkeit zurück, als sie auf der einen Seite des Todes der Spontini'schen Oper inne wurden, auf der anderen Seite aber die weltberauschende Wirkung Rossini's, wie namentlich auch den herzbewegenden Einfluß der Melodie Weber's gewahrten. Der lebendige Inhalt jenes französischen Nationalproduktes war aber bereits verschwunden; so lange hatten Vaudeville und komische Oper an ihm gesogen, daß sein Quell in trockenster Dürre nicht mehr zu fließen vermochte. Wo die naturbedürftigen Kunstmusiker nach dem ersehnten Rauschen des Baches hinhorchten, konnten sie es vor dem prosaischen Klippklapp der Mühle nicht mehr vernehmen, deren Rad sie selbst mit dem Wasser trieben, das sie aus seinem natürlichen Bette im breternen Kanale zu ihr hingeleitet hatten. Wo sie das Volk singen hören wollten, tönten ihnen nur ihre ekelhaft wohlbekannten Vaudeville-Maschinen-Fabrikate entgegen.

Nun ging die große Jagd auf Volksmelodieen in fremder Herren Ländern los. Bereits hatte Weber selbst, dem die heimische Blume welkte, in Forkel's Schilderungen der arabischen Musik fleißig geblättert und ihnen einen Marsch für Haremswächter entnommen. Unsere Franzosen waren flinker auf den Beinen; sie blätterten nur im Reisehandbuche für Touristen, und machten sich dabei selbst auf, ganz in der Nähe zu hören und zu sehen, wo irgend noch ein Stück Volksnaivetät vorhanden wäre, wie es aussähe und wie es klänge. Unsere greise Civilisation ward wieder kindisch, und kindische Greise sterben bald! —

Dort im schönen, vielbesudelten Lande Italien, dessen musikalisches Fett Rossini so vornehm behaglich für die vermagerte Kunstwelt abgeschöpft hatte, saß der sorglos üppige Meister und sah mit verwundertem Lächeln dem Herumkrabbeln der galanten Pariser Volksmelodieen-Jäger zu. Einer von diesen war ein guter Reiter, und wenn er nach hastigem Ritte vom Pferde stieg, wußte man, daß er eine gute Melodie gefunden hatte, die ihm vieles Geld einbringen würde. Dieser ritt jetzt wie besessen durch allen Fisch- und Gemüsekram des Marktes von Neapel hindurch, daß Alles rings umherflog, Geschnatter und Gefluche ihm nachfolgte, und drohende Fäuste sich gegen ihn erhoben, — so daß ihm mit Blitzesschnelle der Instinkt von einer prachtvollen Fischer- und Gemüsehändler-Revolution in die Nase fuhr. Aber hiervon war noch mehr zu profitiren! Hinaus nach Portici jagt der Pariser Reiter, zu den Barken und Netzen jener naiven Fischer, die da singen und Fische fangen, schlafen und wüthen, mit Weib und Kind spielen und Messer werfen, sich todtschlagen und immer dabei singen. Meister Auber, gesteh', das war ein guter Ritt und besser, als auf dem Hippogryphen, der immer nur in die Lüfte schreitet, — aus denen doch eigentlich gar Nichts zu holen ist, als Schnupfen und Erkältung! — Der Reiter ritt heim, stieg vom Roß, machte Rossini ein ungemein verbindliches Kompliment (er wußte wohl, warum?), nahm Extrapost nach Paris, und was er im Handumdrehen dort fertigte, war nichts Anderes als die „Stumme von Portici".

— Diese Stumme war die nun sprachlos gewordene Muse des Drama's, die zwischen singenden und tobenden Massen einsam traurig, mit gebrochenem Herzen dahinwandelte, um vor Lebensüberdruß sich und ihren unlösbaren Schmerz endlich im künstlichen Wüthen des Theatervulkanes zu ersticken! —

Rossini schaute dem prächtigen Spektakel aus der Ferne zu, und als er nach Paris reiste, hielt er es für gut, unter den schneeigen Alpen der Schweiz ein wenig zu rasten, und wohl darauf hinzu-

horchen, wie die gesunden, kecken Burschen dort mit ihren Bergen und Kühen sich musikalisch zu unterhalten pflegten. In Paris angelangt, machte er Auber sein verbindlichstes Kompliment (er wußte wohl, warum?), und stellte der Welt mit vieler Vaterfreude sein jüngstes Kind vor, das er mit glücklicher Eingebung „Wilhelm Tell" getauft hatte.

Die „Stumme von Portici" und „Wilhelm Tell" wurden nun die beiden Axen, um die sich fortan die ganze spekulative Opernmusikwelt bewegte. Ein neues Geheimniß, den halbverwesten Leib der Oper zu galvanisiren, war gefunden, und so lange konnte die Oper nun wieder leben, als man irgend noch nationale Besonderheiten zur Ausbeutung vorfand. Alle Länder der Kontinente wurden durchforscht, jede Provinz ausgeplündert, jeder Volksstamm bis auf den letzten Tropfen seines musikalischen Blutes ausgesogen, und der gewonnene Spiritus zum Gaudium der Herren und Schächer der großen Opernwelt in blitzenden Feuerwerken verpraßt. Die deutsche Kunstkritik aber erkannte eine bedeutungsvolle Annäherung der Oper an ihr Ziel; denn nun habe sie die „nationale", ja — wenn man will — sogar die „historische" Richtung eingeschlagen. Wenn die ganze Welt verrückt wird, fühlen sich die Deutschen am seligsten dabei; denn desto mehr haben sie zu deuten, zu errathen, zu sinnen und endlich — damit ihnen ganz wohl werde — zu klassifiziren! —

Betrachten wir, worin die Einwirkung des Nationalen auf die Melodie, und durch sie auf die Oper bestand.

Das Volksthümliche ist von jeher der befruchtende Quell aller Kunst gewesen, so lange als es — frei von aller Reflexion — in natürlich aufsteigendem Wachsthum sich bis zum Kunstwerke erheben konnte. In der Gesellschaft, wie in der Kunst, haben wir nur vom Volke gezehrt, ohne daß wir es wußten. In weitester Entfernung vom Volke hielten wir die Frucht, von der wir lebten, für Manna, das uns Privilegirten und Auserlesenen Gottes, Reichen und Genies, ganz nach himmlischer Willkür aus der Luft herab in

das Maul fiel. Als wir das Manna aber verprapßt hatten, sahen wir uns nun hungrig nach den Fruchtbäumen auf Erden um, und raubten diesen nun, als Räuber von Gottes Gnaden, mit keckem, räuberischem Bewußtsein ihre Früchte, unbekümmert darum, ob wir sie gepflanzt oder gepflegt hatten; ja, wir hieben die Bäume selbst um — bis auf die Wurzeln, um zu sehen, ob nicht auch diese durch künstliche Zubereitung schmackhaft oder doch wenigstens verschlingbar gemacht werden könnten. So räudeten wir den ganzen schönen Naturwald des Volkes aus, daß wir mit ihm nun als nackte, hungerleidige Bettler dastehen.

So hat denn auch die Opernmusik, da sie ihrer gänzlichen Zeugungsunfähigkeit und des Vertrocknens aller ihrer Säfte bewußt wurde, sich auf das Volkslied gestürzt, bis auf seine Wurzeln es ausgesogen, und sie wirft nun den faserigen Rest der Frucht in ekelhaften Opernmelodieen dem beraubten Volke als elende und gesundheitsschädliche Nahrung hin. Aber auch sie, die Opernmelodie, ist nun ohne alle Aussicht auf neue Nahrung geworden; sie hat Alles verschlungen, was sie verschlingen konnte; ohne mögliche neue Befruchtung geht sie unfruchtbar zu Grunde: sie kaut nun mit der Todesangst eines sterbenden Gefräßigen an sich selber herum, und dieses widerliche Herumknaupeln an sich selbst nennen deutsche Kunstkritiker „Streben nach höherer Charakteristik", nachdem sie zuvor das Umschlagen jener ausgeplünderten Volksfruchtbäume „Emanzipation der Massen" getauft haben! —

Das wahrhaft Volksthümliche vermochte der Opernkomponist nicht zu erfassen; um dieß zu können, hätte er selbst aus dem Geiste und den Anschauungen des Volkes schaffen, d. h. im Grunde selbst Volk sein müssen. Nur das Sonderliche konnte er fassen, in welchem sich ihm die Besonderheit des Volksthümlichen kundgiebt, und dieß ist das Nationale. Die Färbung des Nationalen, in den höheren Ständen bereits gänzlich verwischt, lebte nur noch in den Theilen des Volkes, die, an die Scholle des Feldes, des Ufers oder

des Bergthales geheftet, von allem befruchtenden Austausch ihrer Eigenthümlichkeiten zurückgehalten worden waren. Nur ein starr und stereotyp Gewordenes fiel daher jenen Ausbeutern in die Hände, und in diesen Händen, die — um es nach luxuriöser Willkür verwenden zu können — ihm erst noch die letzten Fasern seiner Zeugungsorgane ausziehen mußten, konnte es nur zum modischen Kuriosum werden. Wie man in der Kleidermode jede beliebige Einzelnheit fremder, bisher unbeachteter Volkstrachten zu unnatürlichem Ausputze verwendete, so wurden in der Oper einzelne, vom Leben verborgener Nationalitäten losgelöste Züge in Melodie und Rhythmus, auf das scheckige Gerüste überlebter, inhaltsloser Formen gesetzt.

Einen nicht unwesentlichen Einfluß mußte dieses Verfahren jedoch auf das Gebahren dieser Oper ausüben, den wir jetzt näher zu betrachten haben: nämlich die Veränderung in dem Verhältnisse der darstellenden Faktoren der Oper zu einander, die, wie erwähnt, als „Emanzipation der Massen“ aufgefaßt worden ist.

## IV.

Jede Kunstrichtung nähert sich ganz in dem Grade ihrer Blüthe, als sie das Vermögen zu dichter, deutlicher und sicherer Gestaltung gewinnt. Das Volk, das im Anfange sein Staunen über die weithin wirkenden Wunder der Natur in den Ausrufen lyrischer Ergriffenheit äußert, verdichtet, um den staunenerregenden Gegenstand zu bewältigen, die weitverzweigte Naturerscheinung zum Gott, und den Gott endlich zum Helden. In diesem Helden, als dem gedrängten Bilde seines eigenen Wesens, erkennt es sich selbst, und seine Thaten feiert es im Epos, im Drama aber stellt es selbst sie dar. Der tragische Held der Griechen schritt aus dem Chor heraus und sprach zu ihm zurückgewandt: „Seht, so thut und handelt ein Mensch; was Ihr in Meinungen und Sprüchen feiertet, das stelle ich Euch als unwiderleglich wahr und nothwendig dar". — Die griechische Tragödie faßte in Chor und Helden das Publikum und das Kunstwerk zusammen: dieses gab sich in ihr mit dem Urtheile über sich — als gedichtete Anschauung — zugleich dem Volke, und genau in dem Grade reifte das Drama als Kunstwerk, als das verdeutlichende Urtheil des Chores in den Handlungen der Helden selbst sich so unwiderleglich ausdrückte, daß der Chor von der Scene ab ganz in das Volk zurück-

treten, und dafür als belebender und verwirklichender Theilnehmer der Handlung — als solcher — selbst behülflich werden konnte. Shakespeare's Tragödie steht insofern unbedingt über der griechischen, als sie für die künstlerische Technik die Nothwendigkeit des Chores vollkommen überwunden hat. Bei Shakespeare ist der Chor in lauter an der Handlung persönlich betheiligte Individuen aufgelöst, welche für sich ganz nach derselben individuellen Nothwendigkeit ihrer Meinung und Stellung handeln, wie der Hauptheld, und selbst ihre scheinbare Unterordnung im künstlerischen Rahmen ergiebt sich nur aus den ferneren Berührungspunkten, in denen sie mit dem Haupthelden stehen, keineswegs aber aus einer etwa prinzipiellen technischen Verachtung der Nebenpersonen; denn überall da, wo die selbst untergeordnetste Person zur Theilnahme an der Haupthandlung zu gelangen hat, äußert sie sich ganz nach persönlich charakteristischem, freiem Ermessen.

Wenn die sicher und fest gezeichneten Persönlichkeiten Shakespeare's im weiteren Verlaufe der modernen dramatischen Kunst immer mehr von ihrer plastischen Individualität verloren und bis zur bloßen stabilen Charaktermaske ohne alle Individualität herabsanken, so ist dieß dem Einflusse des ständisch uniformirenden Staates zuzuschreiben, der das Recht der freien Persönlichkeit mit immer tödtlicherer Gewalt unterdrückte. Das Schattenspiel solcher innerlich hohlen, aller Individualität baren Charaktermasken ward die dramatische Grundlage der Oper. Je inhaltsloser die Persönlichkeiten unter diesen Masken waren, desto geeigneter erachtete man sie zum Singen der Opernarie. „Prinz und Prinzessin", — das ist die ganze dramatische Axe, um die sich die Oper drehte, und — bei Licht besehen — jetzt noch dreht. Alles Individuelle konnte diesen Opernmasken nur durch den äußeren Anstrich kommen, und endlich mußte die Besonderheit der Lokalität des Schauplatzes ihnen das ersetzen, was ihnen innerlich ein- für allemal abging. Als die Komponisten alle melodische Produktivität ihrer Kunst erschöpft hatten und vom Volke sich die

Lokalmelodie erborgen mußten, griff man endlich auch zum ganzen Lokale selbst: Dekorationen, Kostüme, und das, was diese auszufüllen hatte, die bewegungsfähige Umgebung — der Opernchor, ward endlich die Hauptsache, die Oper selbst, welche von allen Seiten ihr flimmerndes Licht auf „Prinz und Prinzessin" werfen mußte, um die armen Unglücklichen am kolorirten Sängerleben zu erhalten.

So war denn der Kreislauf des Drama's zu seiner tödtlichen Schmach erfüllt: die individuellen Persönlichkeiten, zu denen einst der Chor des Volkes sich verdichtet hatte, verschwammen in buntscheckige, massenhafte Umgebung ohne Mittelpunkt. Als diese Umgebung gilt uns in der Oper der ganze ungeheure scenische Apparat, der durch Maschinen, gemalte Leinwand und bunte Kleider uns als Stimme des Chores zuschreit: „Ich bin Ich, und keine Oper ist außer mir!"

Wohl hatten schon früher edle Künstler des Schmuckes des Nationalen sich bedient; nur da aber vermochte es einen wirklichen Zauber auszuüben, wo es eben nur als gelegentlich erforderlicher Schmuck einem durch charakteristische Handlung belebten, dramatischen Stoffe beigegeben und ohne alle Ostentation eingefügt war. Wie trefflich wußte Mozart seinem Osmin und seinem Figaro ein nationales Kolorit zu geben, ohne in der Türkei und in Spanien, oder gar in Büchern, nach der Farbe zu suchen. Jener Osmin und ener Figaro waren aber wirkliche, von einem Dichter glücklich entworfene, vom Musiker mit wahrem Ausdrucke ausgestattete und vom gesunden Darsteller gar nicht zu verfehlende, individuelle Charaktere. Die nationale Zuthat unserer modernen Opernkomponisten wird aber nicht auf solche Individualitäten verwandt, sondern sie soll dem an sich ganz Charakterlosen eine irgendwie charakteristische Unterlage, zu Belebung und Rechtfertigung einer an und für sich ganz gleichgiltigen und farblosen Existenz, erst geben. Die Spitze, auf die alles gesunde Volksthümliche ausläuft, das rein menschlich Charakteristische, ist in unserer Oper von vornherein

als farblose, nichtsbedeutende Arienſänger-Maske verbraucht, und dieſe Maske ſoll nun durch den Widerſchein der umgebenden Farbe nur künſtlich belebt werden, weßhalb denn auch dieſe Farbe der Umgebung in den allergrellſten und ſchreiendſten Kleckſen aufgetragen wird.

Um die öde Scene um den Arienſänger herum zu beleben, hat man das Volk, dem man ſeine Melodie abgenommen hatte, ſelbſt endlich auf die Bühne gebracht; aber natürlich konnte das nicht das Volk ſein, das jene Weiſe erfand, ſondern die gelehrig abgerichtete Maſſe, die nun nach dem Takte der Opernarie hin- und hermarſchirte. Nicht das Volk brauchte man, ſondern die Maſſe, d. h. den materiellen Überreſt von dem Volke, dem man den Lebensgeiſt ausgeſaugt hatte. Der maſſenhafte Chor unſerer modernen Oper iſt nichts Anderes, als die zum Gehen und Singen gebrachte Dekorationsmaſchinerie des Theaters, der ſtumme Prunk der Couliſſen in bewegungsvollen Lärm umgeſetzt. „Prinz und Prinzeſſin" hatten mit dem beſten Willen Nichts mehr zu ſagen, als ihre tauſendmal gehörten Schnörkelarien: man ſuchte das Thema endlich dadurch zu variiren, daß das ganze Theater von der Couliſſe bis zum verhundertfachten Choriſten dieſe Arie mitſang, und zwar — je höher die Wirkung ſteigen ſoll — gar nicht einmal mehr vielſtimmig, ſondern im wirklichen tobenden Einklange. In dem heut' zu Tage ſo berühmt gewordenen „Uniſono" enthüllt ſich ganz erſichtlich der eigentliche Kern der Abſicht der Maſſenanwendung, und im Sinne der Oper hören wir ganz richtig die Maſſen „emanzipirt", wenn wir ſie, wie in den berühmteſten Stellen der berühmteſten modernen Opern, die alte, abgedroſchene Arie im hundertſtimmigen Einklange vortragen hören. So hat unſer heutiger Staat die Maſſe ebenfalls emanzipirt, wenn er ſie in Soldatenuniform bataillonsweiſe aufmarſchiren, links und rechts ſchwenken, ſchultern und präſentiren läßt: wenn die Meyerbeer'ſchen „Hugenotten" ſich zu ihrer höchſten Spitze erheben, hören

wir an ihnen, was wir an einem preußischen Gardebataillon *sehen*. Deutsche Kritiker nennen's — wie gesagt — Emanzipation der Massen. —

Die so „emanzipirte" Umgebung war im Grunde genommen aber wieder auch nur eine Maske. Wenn wirklich charakteristisches Leben in den Hauptpersonen der Oper nicht vorhanden war, so konnte dieß wahrlich dem massenhaften Apparate noch weniger eingegossen werden. Der Widerschein, der von diesem Apparate aus belebend auf die Hauptpersonen fallen sollte, konnte daher von irgendwelcher ergiebigen Wirkung nur dann sein, wenn auch die Maske der Umgebung von Außen woher einen Anstrich erhielt, der über ihre innere Hohlheit täuschte. Diesen Anstrich gewann man aus dem *historischen Kostüm*, das das nationale Kolorit noch prägnanter machen mußte.

Man sollte annehmen, hier, beim Einmischen des historischen Motives, habe nun dem Dichter die Aufgabe zugetheilt werden müssen, entscheidend in die Gestaltung der Oper einzugreifen. Leicht dürfen wir aber unseren Irrthum einsehen, wenn wir bedenken, welchen Gang bisher die Fortbildung der Oper genommen hatte, wie sie alle Phasen ihrer Entwickelung nur dem verzweifelten Streben des Musikers, sein Werk am künstlichen Dasein zu erhalten, verdanken mußte, und selbst zur Verwendung *historischer* Motive nicht durch ein als nothwendig empfundenes Verlangen, sich an den Dichter zu ergeben, sondern durch den Drang rein musikalischer Umstände hingewiesen ward, — durch einen Drang, der wiederum nur aus der ganzen unnatürlichen Aufgabe des Musikers, im Drama Absicht und Ausdruck zugleich geben zu sollen, hervorging. Wir werden später auf die Stellung des Dichters zu unserer modernsten Oper noch zurückkommen; für jetzt verfolgen wir ungestört vom Standpunkte des wirklichen Faktors

der Oper, des Musikers, aus, bis wohin sein irriges Streben ihn führen mußte.

Der Musiker, der — mochte er sich gebärden, wie er wollte — nur Ausdruck und nichts als Ausdruck geben konnte, mußte ganz in dem Maaße auch das wirkliche Vermögen zu gesundem und wahrem Ausdrucke verlieren, als er den Gegenstand seines Ausdruckes, in seinem verkehrten Eifer, diesen Gegenstand selbst zu zeichnen, selbst zu dichten, zum grundsätzlich matten und inhaltslosen Schema herabwürdigte. Hatte er nicht vom Dichter den Menschen verlangt, sondern vom Mechaniker den Gliedermann, den er mit seinen Gewändern nach Belieben drapirte, um durch den Farbenreiz und die Anordnung dieser Gewänder allein zu entzücken, so mußte er nun, da er das warme Pulsiren des menschlichen Leibes an dem Gliedermanne unmöglich darstellen konnte, bei somit immer größerer Verarmung seiner Ausdrucksmittel endlich nur noch auf unerhört mannigfaltige Variation in den Farben und Falten seiner Gewänder bedacht sein. Das historische Gewand der Oper — das ergiebigste, weil es nach Klima und Zeitalter auf das Bunteste zu wechseln im Stande war, — ist aber eigentlich doch nur das Werk des Dekorationsmalers und Theaterschneiders, wie diese beiden Faktoren denn in Wahrheit die allerwichtigsten Bundesgenossen des modernen Opernkomponisten geworden sind. Allein auch der Musiker unterließ es nicht, seine Tonfarbenpalette für das historische Kostüm herzurichten; wie hätte er, der Schöpfer der Oper, der sich den Dichter zum Bedienten gemacht hatte, den Maler und Schneider nicht auch ausstechen sollen? Hatte er das ganze Drama, mit Handlung und Charakteren, in Musik aufgelöst, wie sollte es ihm unmöglich bleiben, auch die Zeichnungen und Farben des Malers und Schneiders musikalisch zu Wasser zu machen? Er vermochte es, alle Dämme niederzureißen, alle Schleusen zu öffnen, die das Meer vom Lande trennen, und so in der Sündfluth seiner Musik das Drama mit Mann und Maus, mit Pinsel und Scheere zu ersäufen!

Der Musiker mußte aber auch die ihm prädestinirte Aufgabe erfüllen, der deutschen Kritik, für die Gottes allgütige Fürsorge bekanntlich die Kunst geschaffen hat, die Freude des Geschenkes einer „historischen Musik" zu machen. Sein hoher Ruf begeisterte ihn, gar bald das Richtige zu finden.

Wie mußte eine „historische" Musik sich anhören, wenn sie die Wirkung einer solchen machen sollte? Jedenfalls anders, als eine nicht historische Musik. Worin lag hier aber der Unterschied? Offenbar darin, daß die „historische Musik" von der gegenwärtig gewöhnten so verschieden sei, als das Kostüm einer früheren Zeit von dem der Gegenwart. War es nicht das Klügste, genau so, wie man das Kostüm dem betreffenden Zeitalter getreu nachahmte, auch die Musik diesem Zeitalter zu entnehmen? Leider ging dieß nicht so leicht, denn in jenen im Kostüm so pikanten Zeitaltern gab es barbarischer Weise noch keine Opern: eine allgemeine Opernsprache war ihnen daher nicht zu entnehmen. Dagegen sang man damals in den Kirchen, und diese Kirchengesänge haben in der That, wenn man sie heute plötzlich singen läßt, unserer Musik gegenüber gehalten, etwas überraschend Fremdartiges. Vortrefflich! Kirchengesänge her! Die Religion muß auf's Theater wandern! — So ward die musikalisch historische Kostümnoth zur christlich religiösen Operntugend. Für das Verbrechen des Raubes der Volksmelodie verschaffte man sich römisch-katholische und evangelisch-protestantische Kirchenabsolution, und zwar gegen die Wohlthat, die man der Kirche dadurch erwies, daß, wie zuvor die Massen, nun auch die Religion — um im Ausdrucke der deutschen Kritik konsequent zu bleiben — durch die Oper „emanzipirt" wurde.

So ward der Opernkomponist vollständig zum Erlöser der Welt, und in dem tiefbegeisterten, von selbstzerfleischendem Schwärmereifer unwiderstehlich hingerissenen Meyerbeer haben wir jedenfalls den modernen Heiland, das weltsündentragende Lamm Gottes zu erkennen.

Dennoch konnte diese entsündigende „Emanzipation der Kirche" nur bedingungsweise vom Musiker vollzogen werden. Wollte die Religion durch die Oper beseligt sein, so mußte sie sich gefallen lassen, nur einen gewissen, vernünftiger Weise ihr zugehörigen Platz unter den übrigen Emanzipirten einzunehmen. Die Oper, als Befreierin der Welt, mußte die Religion beherrschen, nicht die Religion die Oper; sollte die Oper zur Kirche werden, so war die Religion ja nicht von der Oper, sondern diese von ihr emanzipirt. Für die Reinheit des musikalisch-historischen Kostümes hätte es der Oper allerdings erwünscht sein können, nur noch mit der Religion zu thun zu haben, denn die einzig verwendbare historische Musik fand sich nur in der Kirchenmusik vor. Nur mit Mönchen und Pfaffen zu thun zu haben, hätte aber der Heiterkeit der Oper empfindlich schaden müssen: denn das, was durch die Emanzipation der Religion verherrlicht werden sollte, war ja eigentlich nur die Opernarie, dieser üppig entfaltete Urkeim alles Opernwesens, der keineswegs im Verlangen nach andächtiger Sammlung, sondern nach unterhaltender Zerstreuung wurzelte. Genau genommen war die Religion nur als Beischmack zu verwenden, ganz wie im wohlgeordneten Staatsleben: das Hauptgewürz mußte „Prinz und Prinzessin", nebst gehöriger Zuthat von Spitzbuben, Hofchor und Volkschor, Coulissen und Kleidern bleiben.

Wie war nur auch dieß ganze hochwürdige Opernkollegium in historische Musik umzusetzen? —

Hier eröffnete sich dem Musiker das unabsehbar graue Nebelfeld reiner, absoluter Erfindung: die Aufforderung *zum Erschaffen aus Nichts*. Sieh' da, wie schnell er mit sich einig wurde! Er hatte nur dafür zu sorgen, daß die Musik immer *ein wenig anders* klinge, als man der Gewohnheit nach annehmen müsse, daß sie zu klingen hätte, so klang jedenfalls seine Musik *fremdartig*, und ein richtiger Schnitt des Theaterschneiders genügte, um sie vollständig „historisch" zu machen.

Die Musik, als reichstes Vermögen des Ausdruckes, erhielt nun eine ganz neue, ungemein pikante Aufgabe, nämlich: den Ausdruck, den sie überhaupt schon zum Gegenstande des Ausdruckes gemacht hatte, wiederum durch sich selbst zu widerlegen; der Ausdruck, der ohne ausdrückswerthen Gegenstand an und für sich nichtig war, wurde, im Streben, dieser Gegenstand für sich selbst zu sein, wiederum verneint, so daß das Resultat unserer Welterschaffungstheorien, nach denen aus zwei Verneinungen das Etwas entstanden ist, von dem Opernkomponisten vollständig erreicht werden mußte. Wir empfehlen der deutschen Kritik den hieraus entstandenen Opernstyl als „emanzipirte Metaphysik".

Betrachten wir dieß Verfahren etwas näher. —

Wollte der Komponist einen unmittelbar entsprechenden nackten Ausdruck geben, so konnte er dieß mit dem besten Willen nicht anders als in der musikalischen Sprechweise, die uns heute eben als verständlicher musikalischer Ausdruck gilt; beabsichtigte er nun, diesem ein historisches Kolorit zu verleihen, und konnte er dieß im Grunde nur dadurch für erreichbar halten, daß er ihm einen überhaupt fremdartigen, ungewohnten Beiklang gab, so stand ihm zunächst allerdings die Ausdrucksweise einer früheren musikalischen Epoche zu Gebote, die er nach Belieben nachahmen, und von der er nach willkürlichem Ermessen entnehmen konnte. Auf diese Weise hat sich denn auch der Komponist aus allen, irgend schmackhaften Styleigenthümlichkeiten verschiedener Zeiten einen scheckigen Sprachjargon zusammengesetzt, der an und für sich seinem Streben nach Fremdartigkeit und Ungewohntheit nicht übel entsprechen konnte. Die musikalische Sprache, sobald sie sich vom ausdrückswerthen Gegenstande loslöst, und ohne Inhalt nach opernarienhafter Willkür ganz allein sprechen, d. h. eben nur singend und pfeifend plaudern will, ist für ihr Wesen aber so ganz und gar der bloßen Mode unterworfen, daß sie entweder nur dieser Mode sich unterordnen, oder im glücklichen Falle sie nur beherrschen, d. h. die neueste Mode ihr zuführen kann. Der Jargon, den somit der

Komponist erfand, um — der historischen Absicht zu lieb — fremdartig zu sprechen, wird, wenn er Glück macht, augenblicklich wiederum zur Mode, die, einmal angenommen, plötzlich gar nicht mehr fremdartig erscheint, sondern das Kleid ist, welches wir Alle tragen, die Sprache, die wir Alle sprechen. Der Komponist muß verzweifeln, sich durch seine eigenen Erfindungen somit immer wieder in dem Bestreben, fremdartig zu erscheinen, behindert zu sehen, und er muß nothgedrungen daher auf ein Mittel verfallen, ein- für allemal fremdartig zu erscheinen, sobald er seinen Beruf zur „historischen" Musik erfüllen will. Er muß daher ein- für allemal darauf bedacht sein, selbst den entstelltesten Ausdruck — weil er einmal durch ihn zur modischen Gewohnheit gemacht worden ist — in sich wiederum zu entstellen: er muß sich vornehmen, genau genommen, da „Nein" zu sagen, wo er eigentlich „Ja" sagen will, da sich freudig zu gebärden, wo er Schmerz ausdrücken soll, da jammernd zu wimmern, wo er sich behaglicher Lust hinzugeben hätte. Wahrlich, so und nicht anders ist es ihm möglich, in allen Fällen fremdartig, sonderbar, wie von Gottweißwoher kommend, zu erscheinen; er muß sich geradesweges verrückt stellen, um „historisch-charakteristisch" zu erscheinen. Hiermit ist denn auch in Wirklichkeit ein ganz neues Element gewonnen: der Drang zum „Historischen" hat zur hysterischen Verrücktheit geführt, und diese Verrücktheit ist zu unserer Freude bei Licht besehen gar nichts Anderes, als — wie nennen wir es gleich? — Neuromantik.

# V.

Der Verdrehung aller Wahrheit und Natur, wie wir sie für den musikalischen Ausdruck von den französischen sogenannten Neuromantikern ausüben sehen, war aus einem Gebiete der Tonkunst, das von der Oper vollkommen abseits lag, eine scheinbare Rechtfertigung, vor Allem aber ein nährender Stoff zugeführt worden, die zusammen wir unter der Bezeichnung des Misverständnisses Beethoven's leicht begreifen können.

Sehr wichtig ist es, zu beachten, daß Alles, was auf die Gestaltung der Oper bis in die neuesten Zeiten einen wirklichen und entscheidenden Einfluß ausübte, lediglich aus dem Gebiete der absoluten Musik, keineswegs aber aus dem der Dichtkunst, oder aus einem gesunden Zusammenwirken beider Künste, sich herleitete. Wie wir finden mußten, daß von Rossini an die Geschichte der Oper mit Bestimmtheit nur noch in die Geschichte der Opernmelodie auslaufe, so sehen wir auch in der neuesten Zeit alle Einwirkung auf das immer historisch-dramatischere Gebahren der Oper nur von dem Komponisten ausgehen, der im nothgedrungenen Streben, die Opernmelodie zu variiren, von Folge zu Folge dahin getrieben wurde, in diese seine Melodie das Vorgeben selbst histo-

rischer Charakteristik aufzunehmen, und dadurch dem Dichter bezeichnete, was er dem Musiker, um dessen Vornehmen zu entsprechen, liefern müsse. War nun diese Melodie bisher als Gesangsmelodie künstlich fortgepflanzt worden, — als Melodie, die, von der bedingenden dichterischen Unterlage abgelöst, dennoch im Munde oder in der Kehle des Sängers neue Bedingungen zu weiterer Kulturentwickelung erhielt, — und gewann sie diese Bedingungen namentlich auch aus einem erneueten Ablauschen der ursprünglichen Naturmelodie vom Munde des Volkes, — so wandte sich nun ihr heißhungriges Hinhorchen endlich dahin, wo die Melodie, vom Munde des Sängers wiederum abgelöst, aus der Mechanik des Instrumentes fernere Lebensbedingungen gewonnen hatte. Die Instrumentalmelodie, in die Operngesangsmelodie*) übersetzt, ward so zum Faktor des vorgegebenen Drama's: — in der That, so weit mußte es mit dem unnatürlichen Genre der Oper kommen! —

Während die Opernmelodie, ohne wirkliche Befruchtung durch die Dichtkunst, nur von Gewaltsamkeit zu Gewaltsamkeit fortschreitend, sich ein mühseliges, zeugungsunfähiges Leben erhalten konnte, hatte die Instrumentalmusik sich das Vermögen gewonnen, die harmonische Tanz- und Liedweise durch Zerlegung in kleinere und kleinste Theile, durch neues und mannigfaltig verschiedenartiges Aneinanderfügen, Ausdehnen oder Verkürzen dieser Theile, zu einer besonderen Sprache auszubilden, die so lange im höheren künstlerischen Sinne willkürlich und für das Reinmenschliche ausdrucksunfähig war, als in ihr das Verlangen nach klarem und verständlichem Wiedergeben bestimmter, individueller menschlicher Empfindungen sich nicht als einzig maaßgebende Nothwendigkeit für die Gestal-

*) Daß die Gesangsmelodie, die nicht aus dem Wortverse ihre lebengebenden Bedingungen erhielt, sondern diesem nur aufgelegt wurde, an sich bereits nur Instrumentalmelodie war, müssen wir jetzt schon beachten; an besonders geeigneter Stelle werden wir aber hierauf, und auf die Stellung dieser Melodie zum Orchester, näher zurückkommen.

tung jener melodischen Sprachtheile kundthat. Daß der Ausdruck eines ganz bestimmten, klarverständlichen individuellen Inhaltes in dieser, einer Empfindung nur nach ihrer Allgemeinheit gewachsenen Sprache in Wahrheit unmöglich war, hat erst derjenige Instrumentalkomponist aufzudecken vermocht, bei welchem das Verlangen, einen solchen Inhalt auszusprechen, zum verzehrend glühenden Lebenstriebe alles künstlerischen Gestaltens wurde.

Die Geschichte der Instrumentalmusik ist von da an, wo jenes Verlangen sich in ihr kundgab, die Geschichte eines künstlerischen Irrthumes, der aber nicht, wie der des Operngenre's, mit Darlegung einer Unfähigkeit der Musik, sondern mit der Kundgebung eines unbegränzten inneren Vermögens derselben endete. Der Irrthum Beethoven's war der des Columbus*), der nur einen neuen Weg nach dem alten, bereits bekannten Indien aufsuchen wollte, dafür aber eine neue Welt selbst entdeckte; auch Columbus nahm seinen Irrthum mit sich in das Grab: er ließ seine Genossen durch einen Schwur bekräftigen, daß sie die neue Welt für das alte Indien hielten. So, immer noch im vollsten Irrthume befangen, löste dennoch seine That der Welt die Binde vom Gesicht, und lehrte sie auf das Unwiderleglichste die wirkliche Gestalt der Erde und die ungeahnte Fülle ihres Reichthumes erkennen. — Uns ist jetzt das unerschöpfliche Vermögen der Musik durch den urkräftigen Irrthum Beethoven's erschlossen. Durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Nothwendige in einem künstlerisch Unmöglichen zu erreichen, ist uns die unbegränzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur Das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes.

---

*) Schon in meinem „Kunstwerk der Zukunft" verglich ich Beethoven mit Columbus: ich muß diesen Vergleich hier nochmals aufnehmen, weil in ihm noch eine wichtige, früher von mir nicht berührte Ähnlichkeit enthalten ist.

Des Irrthumes Beethoven's und des Gewinnes seiner künstlerischen That konnten wir aber erst inne werden, als wir seine Werke im vollen Zusammenhange zu überblicken vermochten, als er uns mit seinen Werken zu einer abgeschlossenen Erscheinung geworden war, und an den künstlerischen Erfolgen seiner Nachkommen, die den Irrthum des Meisters — als einen ihnen selbst nicht eigenen und ohne die riesige Kraft jenes seines Verlangens — in ihr Kunstschaffen aufnahmen, der Irrthum selbst uns klar werden mußte. Die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger Beethoven's gewahrten in dessen einzelnen Werken jedoch gerade nur Das, was ihnen, je nach der Kraft ihrer Empfänglichkeit und Auffassungsfähigkeit, bald aus dem hinreißenden Eindrucke des Ganzen, bald aus der eigenthümlichen Gestaltung des Einzelnen auffallend erkennbar war. So lange Beethoven, im Einklange mit dem Geiste seiner musikalischen Zeitumgebung, eben nur die Blüthe dieses Geistes in seinen Werken niederlegte, konnte der Reflex seines Kunstschaffens auf seine Umgebung nur ein wohlthätiger sein. Von da an jedoch, wo, im genauen Zusammenhange mit schmerzlich ergreifenden Lebenseindrücken, in dem Künstler das Verlangen nach deutlichem Ausdrucke besonderer, charakteristisch individueller Empfindungen — wie zur verständlichen Kundgebung an die Theilnahme der Menschen — zu immer drängenderer Kraft erwuchs, — also von da an, wo es ihm immer weniger mehr darauf ankam, überhaupt Musik zu machen und in dieser Musik sich gefällig, fesselnd oder befeuernd allgemeinhin auszudrücken, sondern als ihn sein inneres Wesen mit Nothwendigkeit drängte, einen bestimmten, seine Gefühle und Anschauungen erfüllenden Inhalt sicher und genau faßlich durch seine Kunst zum Ausdruck zu bringen, — von da an beginnt die große, schmerzliche Leidensperiode des tieferregten Menschen und nothwendig irrenden Künstlers, der in den gewaltigen Zuckungen schmerzlich wonnigen Stammelns einer pythischen Begeisterung dem neugierigen Zuhörer, der ihn nicht verstand,

weil der Begeisterte sich ihm eben nicht verständlich machen konnte, den Eindruck eines genialen Wahnsinnigen machen mußte.

In den Werken aus der zweiten Hälfte seines Künstlerlebens ist Beethoven meist gerade da unverständlich — oder vielmehr mis-verständlich —, wo er einen besonderen individuellen Inhalt am ver-ständlichsten aussprechen will. Er geht über das, nach unwillkürlicher Konvention als faßlich anerkannte, absolut Musikalische, d. h. in irgend welcher Erkennbarkeit der Tanz- und Liedweise — dem Aus-drucke und der Form nach — Ähnliche hinaus, um in einer Sprache zu reden, die oft als willkürliche Auslassung der Laune erscheint, und, einem rein musikalischen Zusammenhange unangehörig, nur durch das Band einer dichterischen Absicht verbunden ist, die mit dichterischer Deutlichkeit in der Musik aber eben nicht ausgesprochen werden konnte. Als unwillkürliche Versuche, sich eine Sprache für sein Verlangen zu bilden, müssen die meisten Werke Beethoven's aus jener Epoche angesehen werden, so daß sie oft wie Skizzen zu einem Gemälde erscheinen, über dessen Gegenstand wohl, nicht aber über dessen verständliche Anordnung der Meister mit sich einig war. Das Gemälde selbst konnte er aber nicht eher ausführen, als bis er den Gegenstand selbst nach seinem Ausdrucksvermögen gestimmt, d. h. ihn nach seiner allgemeineren Bedeutung erfaßt, und das Individuelle in ihm in die eigenthümlichen Farben der Tonkunst selbst zurückverlegt, somit den Gegenstand selbst gewissermaßen musikalisirt hatte. Wären nur diese eigentlichen fertigen Gemälde, in denen sich Beethoven mit entzückend wohlthuender Klarheit und Faßlichkeit aussprach, vor die Welt gelangt, so hätte das Misverständniß, das der Meister von sich verbreitete, jedenfalls weniger verwirrend und berückend einwirken müssen. Bereits war aber der musikalische Ausdruck, in seiner Los-getrenntheit von den Bedingungen des Ausdruckes, mit unerbittlicher Nothwendigkeit dem bloßen modischen Belieben, und somit allen Be-dingungen der Mode selbst verfallen; gewisse melodische, harmonische oder rhythmische Züge schmeichelten heute dem Ohre so verführerisch,

daß man sich bis zum Übermaaß ihrer bediente, verfielen aber nach einer kurzen Zeit durch Abnutzung dem Ekel in dem Grade, daß sie dem Geschmacke oft plötzlich unausstehlich oder lächerlich erschienen. Wem es nun eben daran lag, Musik für das öffentliche Gefallen zu machen, den mußte Nichts wichtiger dünken, als in den soeben charakterisirten Zügen des absolut melodischen Ausdruckes so auffallend neu wie möglich zu erscheinen, und da die Nahrung solcher Neuheit immer nur aus dem musikalischen Kunstgebiete selber kommen, nirgends aber den wechselnden Erscheinungen des Lebens entnommen werden konnte, so mußte jener Musiker mit Recht eine ergiebigste Ausbeute gerade in den Werken Beethoven's ersehen, die wir als Skizzen zu seinen großen Gemälden bezeichneten, und in denen das Ringen nach Auffindung eines neuen musikalischen Sprachvermögens nach allen Richtungen hin in oft krampfhaften Zügen sich kundthat, die dem unverständnißvoll Hinhorchenden wohl sonderbar, originell, bizarr und jedenfalls ganz neu vorkommen mußten. Das jäh Abspringende, schnell und heftig sich Durchkreuzende, namentlich aber das oft fast gleichzeitige Ertönen dicht in einander verwobener Accente des Schmerzes und der Freude, des Entzückens und des Entsetzens, wie es der unwillkürlich suchende Meister in den seltsamsten harmonischen Melismen und Rhythmen zu neuen Ausdruckslauten mischte, um durch sie zum Ausspruche bestimmter individueller Empfindungsmomente zu gelangen, — dieß Alles fiel, in seiner ganz formellen Äußerlichkeit erfaßt, zur bloß technischen Fortbildung jenen Komponisten zu, die in der Aufnahme und Verwendung dieser Beethoven'schen Sonderlichkeiten ein üppig nährendes Element für ihr Allerweltsmusiziren erkannten. Während der größere Theil der älteren Musiker in Beethoven's Werken nur Das begreifen und gelten lassen konnte, was von des Meisters eigenthümlichstem Wesen ablag und nur als die Blüthe einer früheren, unbesorgteren musikalischen Kunstperiode erschien, haben jüngere Tonsetzer hauptsächlich das Äußerliche und Sonderbare der späteren Beethoven'schen Manier nachgeahmt.

War hier aber nur eine Äußerlichkeit nachzuahmen, weil der Inhalt jener seltsamen Züge das in Wahrheit unausgesprochene Geheimniß des Meisters bleiben sollte, so mußte für sie mit gebieterischer Nothwendigkeit auch irgendwelcher inhaltlicher Gegenstand gesucht werden, der trotz seiner, der Natur der Sache gemäßen Allgemeinheit, Gelegenheit zur Verwendung jener, auf das Besondere, Individuelle hindeutenden Züge darbot. Dieser Gegenstand war natürlich nur außerhalb der Musik zu finden, und für die ungemischte Instrumentalmusik konnte dieß wiederum nur in der Phantasie sein. Das Vorgeben der musikalischen Schilderung eines der Natur oder dem menschlichen Leben entnommenen Gegenstandes wurde als Programm dem Zuhörer zu Händen gebracht, und der Einbildungskraft blieb es überlassen, der einmal gegebenen Hinweisung gemäß alle die musikalischen Sonderbarkeiten sich zu deuten, die nun in fesselloser Willkür bis zum buntesten chaotischen Gewirre losgelassen werden konnten.

Deutsche Musiker standen dem Geiste Beethoven's nahe genug, um der abenteuerlichsten Richtung, die aus dem Misverständnisse des Meisters hervorging, fern zu bleiben. Sie suchten sich vor den Konsequenzen jener Ausdrucksmanier zu retten, indem sie ihre äußersten Spitzen abschliffen, und durch Wiederaufnahme älterer Ausdrucksweisen und ihre Verwebung mit dieser neuesten, sich einen, in seiner künstlichen Mischung allgemeinen, so zu sagen abstrakten Musikstyl bildeten, in welchem eine lange Zeit ganz anständig und ehrsam fortzumusiziren war, ohne daß von draftischen Individualitäten große Störungen in ihm zu befürchten standen. Wenn Beethoven auf uns meistens den Eindruck eines Menschen macht, der uns Etwas zu sagen hat, was er aber nicht deutlich mittheilen kann, so erscheinen seine modernen Nachfolger dagegen wie Menschen, die uns auf eine oft reizend umständliche Weise mittheilen, daß sie uns Nichts zu sagen haben. —

In jenem, alle Kunstrichtungen verzehrenden Paris aber war es, wo ein mit ungewöhnlicher musikalischer Intelligenz begabter Franzose auch die hier bezeichnete Richtung bis in ihr äußerstes Extrem hineinjagte. Hector Berlioz ist der unmittelbare und energischste Ausläufer Beethoven's nach der Seite hin, von welcher dieser sich abwandte, sobald er — wie ich es zuvor bezeichnete — von der Skizze zum wirklichen Gemälde vorschritt. Die oft flüchtig hingeworfenen, kecken und grellen Federstriche, in denen Beethoven seine Versuche zum Auffinden neuen Ausdrucksvermögens schnell und ohne prüfende Wahl aufzeichnete, fielen als fast einzige Erbschaft des großen Künstlers in des begierigen Schülers Hände. War es eine Ahnung davon, daß Beethoven's vollendetstes Gemälde, seine letzte Symphonie, auch das letzte Werk dieser Art überhaupt bleiben würde, die Berlioz, der nun auch große Werke schaffen wollte, nach eigensüchtigem Ermessen davon abzog, an jenen Gemälden des Meisters eigentlichen Drang zu erforschen, — diesen Drang, der wahrlich ganz wo anders hinging, als nach Sättigung phantastischer Willkür und Laune? Gewiß ist, daß Berlioz' künstlerische Begeisterung aus dem verliebten Hinstarren auf jene sonderbar krausen Federstriche sich erzeugte: Entsetzen und Entzücken faßte ihn beim Anblicke dieser räthselhaften Zauberzeichen, in die der Meister Entzücken und Entsetzen zugleich gebannt hatte, um durch sie das Geheimniß kundzuthun, das er nie in der Musik aussprechen konnte, und einzig doch nur in der Musik aussprechen zu können wähnte. Bei diesem Anblicke faßte den Hinstarrenden der Schwindel; wirr und bunt tanzte ein hexenhaftes Chaos vor den Augen, deren natürliche Sehkraft einer erblödeten Vielsichtigkeit wich, in welcher der Geblendete da farbige, fleischige Gestalten zu erblicken vermeinte, wo in Wahrheit nur gespenstische Knochen und Rippen ihren Spuk mit seiner Phantasie trieben. Dieser gespenstisch erregte Schwindel war aber wirklich nur Berlioz' Begeisterung: erwachte er aus ihm, so gewahrte er, mit der Abspannung eines durch Opium Betäubten, eine frostige Leere um sich her, die

nun zu beleben er sich mühte, indem er die Erhitzung seines Traumes sich künstlich zurückrief, was ihm nur durch peinlich mühsame Abrichtung und Verwendung seines musikalischen Hausrathes gelingen wollte.

In dem Bestreben, die seltsamen Bilder seiner grausam erhitzten Phantasie aufzuzeichnen und der ungläubigen ledernen Welt seiner Pariser Umgebung genau und handgreiflich mitzutheilen, trieb Berlioz seine enorme musikalische Intelligenz bis zu einem vorher ungeahnten technischen Vermögen. Das, was er den Leuten zu sagen hatte, war so wunderlich, so ungewohnt, so gänzlich unnatürlich, daß er dieß nicht so gerade heraus mit schlichten, einfachen Worten sagen konnte: er bedurfte dazu eines ungeheuren Apparates der komplizirtesten Maschinen, um mit Hülfe einer unendlich fein gegliederten und auf das Mannigfaltigste zugerichteten Mechanik Das kundzuthun, was ein einfach menschliches Organ unmöglich aussprechen konnte: eben weil es etwas ganz Unmenschliches war. Wir kennen jetzt die übernatürlichen Wunder, mit denen einst die Priesterschaft kindliche Menschen der Art täuschte, daß sie glauben mußten, irgend ein lieber Gott gebe sich ihnen kund: Nichts als die Mechanik hat von je diese täuschenden Wunder gewirkt. So wird auch heut' zu Tage das Übernatürliche, eben weil es das Unnatürliche ist, dem verblüfften Publikum nur durch die Wunder der Mechanik vorgeführt, und ein solches Wunder ist in Wahrheit das Berlioz'sche Orchester. Jede Höhe und Tiefe der Fähigkeit dieses Mechanismus hat Berlioz bis zur Entwickelung einer wahrhaft staunenswürdigen Kenntniß ausgeforscht, und wollen wir die Erfinder unserer heutigen industriellen Mechanik als Wohlthäter der modernen Staatsmenschheit anerkennen, so müssen wir Berlioz als den wahren Heiland unserer absoluten Musikwelt feiern; denn er hat es den Musikern möglich gemacht, den allerunkünstlerischsten und nichtigsten Inhalt des Musikmachens durch unerhört mannigfaltige Verwendung bloßer mechanischer Mittel zur verwunderlichsten Wirkung zu bringen.

Berlioz selbst reizte beim Beginn seiner künstlerischen Laufbahn gewiß nicht der Ruhm eines bloß mechanischen Erfinders: in ihm lebte wirklich künstlerischer Drang, und dieser Drang war brennender, verzehrender Natur. Daß er, um diesen Drang zu befriedigen, durch das Ungesunde, Unmenschliche in der zuvor näher besprochenen Richtung bis auf den Punkt getrieben wurde, wo er als Künstler in der Mechanik untergehen, als übernatürlicher, phantastischer Schwärmer in einen allverschlingenden Materialismus versinken mußte, das macht ihn — außer zum warnenden Beispiele — um so mehr zu einer tief bedauernswürdigen Erscheinung, als er noch heute von wahrhaft künstlerischem Sehnen verzehrt wird, wo er doch bereits rettungslos unter dem Wuste seiner Maschinen begraben liegt.

Er ist das tragische Opfer einer Richtung, deren Erfolge von einer anderen Seite her mit der allerschmerzlosesten Unverschämtheit und dem gleichgültigsten Behagen von der Welt ausgebeutet wurden. Die Oper, zu der wir uns nun zurückwenden, verschluckte auch die Berlioz'sche Neuromantik als feiste, wohlschmeckende Auster, deren Genuß ihr von Neuem ein glaues, grundbehagliches Ansehen gab.

Der Oper war aus dem Gebiete der absoluten Musik ein ungeheurer Zuwachs an Mitteln des mannigfaltigsten Ausdruckes durch das moderne Orchester zugeführt worden, das — im Sinne des Opernkomponisten — nun selbst sich „dramatisch" zu gebärden abgerichtet war. Zuvor war das Orchester nie etwas Anderes als der harmonische und rhythmische Träger der Opernmelodie gewesen: mochte es in dieser Stellung noch so reich und üppig ausgestattet worden sein, immer blieb es dieser Melodie untergeordnet, und wo es zur

unmittelbaren Theilnahme an dieser Melodie, zu ihrem Vortrage selbst gelangte, diente es doch gerade immer nur eben dazu, diese Melodie, als unbedingte Herrscherin, durch gleichsam prachtvollste Ausstattung ihres Hofstaates, desto glänzender und stolzer erscheinen zu lassen. Alles, was zur nothwendigen Begleitung der dramatischen Handlung gehörte, wurde für das Orchester dem Gebiete des Ballets und der Pantomime entnommen, auf welchem sich der melodische Ausdruck ganz nach den gleichen Gesetzen aus der Volkstanzweise entwickelt hatte, wie die Opernarie aus der Volksliedweise. Wie diese Weise dem willkürlichen Belieben des Sängers und endlich des erfindungssüchtigen Komponisten, so hatte jene dem des Tänzers und Pantomimikers ihre Verzierung und Ausbildung zu verdanken gehabt: in beiden war aber unmöglich die Wurzel ihres Wesens anzutasten gewesen, weil diese außerhalb des Opernkunstbodens, den Faktoren der Oper unerkenntlich und unzugänglich stand, und dieses Wesen sprach sich in der scharf gezeichneten melismatischen und rhythmischen Form aus, deren Äußerlichkeit die Komponisten wohl variiren, deren Linien sie aber nie verwischen durften, ohne gänzlich anhaltslos im allerunbestimmtesten Ausdruckschaos dahin zu schwimmen. So war die Pantomime selbst von der Tanzmelodie beherrscht worden; der Pantomimiker konnte Nichts durch Gebärden für ausdrucksmöglich halten, als was die, an strenge rhythmische und melismatische Konvenienzen gefesselte Tanzmelodie irgendwie entsprechend zu begleiten im Stande war: er blieb streng gebunden, seine Bewegungen und Gebärden, und somit das durch sie Auszudrückende, nur nach dem Vermögen der Musik abzumessen, sich und sein eigenes Vermögen nach diesem zu modeln und stereotypisch festzusetzen, — ganz wie in der Oper der singende Darsteller sein eigenes dramatisches Vermögen nach dem Vermögen des stereotypen Arienausdruckes temperiren, und sein eigenes, nach der Natur der Sache in Wahrheit eigentlich zum Gesetzgeben berechtigtes Vermögen unentwickelt lassen mußte.

In der naturwidrigen Stellung der künstlerischen Faktoren zu einander war denn in Oper wie in Pantomime der musikalische Ausdruck an starrem Formalismus haften geblieben, und namentlich hatte auch das Orchester als Begleiter des Tanzes und der Pantomime nicht die Fähigkeit des Ausdruckes gewinnen können, die es hätte erreichen müssen, wenn der Gegenstand der Orchesterbegleitung, die dramatische Pantomime, sich nach ihrem eigenen unerschöpflichen inneren Vermögen entwickeln und so an sich dem Orchester den Stoff zu wirklicher Erfindung zuweisen hätte dürfen. Nichts Anderes als jener unfreie, banale rhythmisch-melodische Ausdruck in der Begleitung pantomimischer Aktionen war bisher dem Orchester auch in der Oper möglich gewesen: einzig durch Üppigkeit und Glanz im äußerlichsten Kolorit hatte man ihn zu variiren versucht.

In der selbständigen Instrumentalmusik war nun dieser starre Ausdruck gebrochen worden, und zwar dadurch, daß seine melodische und rhythmische Form wirklich in Stücke zerschlagen ward, die nun nach rein musikalischem Ermessen zu neuen, unendlich mannigfaltigen Formen verschmolzen wurden. Mozart begann in seinen symphonischen Werken noch mit der ganzen Melodie, die er, wie zum Spiele, kontrapunktisch in immer kleinere Theile zerlegte; Beethoven's eigenthümlichstes Schaffen begann mit diesen zerlegten Stücken, aus denen er vor unseren Augen immer reichere und stolzere Gebäude errichtet; Berlioz aber erfreute sich an der krausen Verwirrung, zu der er jene Stücke immer bunter durch einander schüttelte, und die ungeheuer komplizirte Maschine, den Kaleidoskop, worin er die bunten Steine nach Belieben durch einander rüttelte, reichte er dem modernen Opernkomponisten im Orchester dar.

Diese zerschnittene, zerhackte und in Atome zersetzte Melodie, deren Stücke er nach Belieben, je widerspruchsvoller und ungereimter, desto auffallender und absonderlicher, an einander fügen konnte, nahm nun der Opernkomponist vom Orchester in den Gesang selbst

auf. Mochte diese Art melodischen Verfahrens, in Orchesterstücken allein angewandt, phantastisch launenhaft erscheinen, so war *hier* doch Alles zu entschuldigen; die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, sich in der Musik allein mit voller Bestimmtheit auszusprechen, hatte selbst die ernstesten Meister schon zu dieser phantastischen Launenhaftigkeit verführt. In der Oper aber, wo mit dem scharfen Worte der Dichtkunst dem Musiker der ganz natürliche Anhalt zu sicherem, unfehlbarem Ausdrucke gegeben war, ist diese freche Verwirrung jedes Ausdruckes, diese absichtlich raffinirte Verstümmelung jedes irgend noch gesunden Organes dieses Ausdruckes, wie es sich in der fratzenhaften Aneinanderreihung der unter sich fremdartigsten und grundverschiedensten melodischen Elemente in der modernsten Opernweise kundgiebt, nur dem vollständig eingetretenen Wahnsinne des Komponisten zuzuschreiben, der in dem hochmüthigen Vorgeben, das Drama aus absolut musikalischem Vermögen für sich allein, mit *nur dienender* Hilfe des Dichters, zu erschaffen, nothwendig bis dahin kommen mußte, wo wir ihn zum Gelächter jedes Vernünftigen heut' zu Tage angekommen sehen.

Vermöge des ungeheuer angewachsenen musikalischen Apparates glaubte der Komponist, der sich seit Rossini nur nach der frivolen Seite hin entwickelt und nur von der absoluten Opernmelodie gelebt hatte, sich nun auch berufen, vom Standpunkte der melodischen Frivolität aus zur dramatischen „*Charakteristik*" kühn und keck vorschreiten zu dürfen. Als solcher „Charakteristiker" wird nicht nur vom Publikum, das längst zu seinem tief kompromittirten Mitverbrecher an der Wahrheit der Musik gemacht worden war, sondern auch von der Kunstkritik der berühmteste moderne Opernkomponist gefeiert. Im Hinblick auf größere melodische Reinheit früherer Epochen, und im Vergleich mit dieser, wird die Meyerbeer'sche Melodie zwar als *frivol* und *gehaltlos* von der Kritik verworfen; in Rücksicht auf die ganz neuen Wunder im Gebiete der „Charakteristik", die seiner Musik entblüht seien, wird diesem Komponisten aber Sündenablaß ertheilt, — wobei denn das Geständniß mit unterläuft, daß man *musi-*

kalisch-dramatische Charakteristik am Ende nur bei frivoler, gehaltloser Melodik für möglich halte, was schließlich einzig wieder den Ästhetiker mit bedenklichem Mistrauen gegen das Operngenre überhaupt erfüllt. —

Stellen wir uns übersichtlich das Wesen dieser modernen „Charakteristik“ in der Oper dar.

# VI.

Die moderne „Charakteristik“ in der Oper unterscheidet sich sehr wesentlich von Dem, was vor Rossini in der Gluck'schen oder der Mozart'schen Richtung uns für Charakteristik gelten muß.

Gluck war wissentlich bemüht, im deklamirten Rezitativ wie in der gesungenen Arie, bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmäßigen Hauptsorge, den gewohnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben, vor Allem aber auch den rein deklamatorischen Accent des Verses nie zu Gunsten dieses musikalischen Ausdruckes zu entstellen. Er gab sich Mühe, in der Musik richtig und verständlich zu sprechen.

Mozart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen. Er sprach mit derselben Deutlichkeit den rhetorischen Zopf, wie den wirklich dramatischen Accent aus: bei ihm blieb Grau grau, Roth roth; nur daß dieses Grau wie dieses Roth, in den erfrischenden Thau seiner Musik getaucht, in alle Nüancen der ursprünglichen Farbe sich auflöste, und so als mannigfaltigstes Grau, wie als mannigfaltigstes Roth sich darbot. Unwillkürlich adelte seine

Musik alle nach theatralischer Konvenienz ihm hingeworfenen Charaktere dadurch, daß sie gleichsam den rohen Stein schliff, ihn nach allen Seiten dem Lichte zuwandte und in der Richtung endlich festhielt, in welcher das Licht die glänzendsten Farbenstrahlen aus ihm zog. Auf diese Weise vermochte er die Charaktere des „Don Juan" z. B. zu einer solchen Fülle des Ausdruckes zu erheben, daß es einem Hoffmann beikommen durfte, die tiefsten, geheimnißvollsten Beziehungen zwischen ihnen zu erkennen, von denen weder Dichter noch Komponist ein wirkliches Bewußtsein hatten. Gewiß ist aber, daß Mozart durch seine Musik allein unmöglich in dieser Art hätte charakteristisch sein können, wenn die Charaktere selbst im Werke des Dichters nicht vorhanden gewesen wären. Je mehr wir durch die glühende Farbe der Mozart'schen Musik auf den Grund zu blicken vermögen, mit desto größerer Sicherheit erkennen wir die scharfe und bestimmte Federzeichnung des Dichters, die durch ihre Linien und Striche die Farbe des Musikers erst bedang, und ohne die jene wundervolle Musik geradesweges unmöglich war.

Die in Mozart's Hauptwerke von uns angetroffene, so überraschend glückliche Beziehung zwischen Dichter und Komponisten sehen wir aber im ferneren Verlaufe der Entwickelung der Oper gänzlich wieder verschwinden, bis, wie wir sahen, Rossini sie gänzlich aufhob, und die absolute Melodie zum einzig berechtigten Faktor der Oper machte, dem alles übrige Interesse, und vor Allem die Betheiligung des Dichters, sich vollkommen unterzuordnen hatte. Wir sahen ferner, daß der Einspruch Weber's gegen Rossini nur gegen die Seichtigkeit und Charakterlosigkeit dieser Melodie, keinesweges aber gegen die unnatürliche Stellung des Musikers zum Drama selbst gerichtet war. Im Gegentheile verstärkte Weber das Unnatürliche dieser Stellung nur noch dadurch, daß er durch charakteristische Veredelung seiner Melodie sich eine noch erhöhte Stellung gegen den Dichter zutheilte, und zwar gerade um so viel erhöht, als seine Melodie die Rossini'sche eben an charakteristischem Adel übertraf. Zu Rossini ge-

sellte sich der Dichter als lustiger Schmarotzer, den der Komponist als vornehmer, aber leutseliger Mann mit Austern und Champagner nach Herzenslust traktirte, so daß der folgsame Poet bei keinem Herrn der Welt sich besser befand, als bei dem famosen Maestro. Weber dagegen, erfüllt von unbeugsamem Glauben an die charakteristische Reinheit seiner einen und untheilbaren Melodie, knechtete sich den Dichter mit dogmatischer Grausamkeit und zwang ihn, den Scheiterhaufen selbst aufzurichten, auf dem der Unglückliche, zur Nahrung des Feuers der Weber'schen Melodie, sich zu Asche verbrennen lassen sollte. Der Dichter des „Freischützen" war noch ganz ohne es zu wissen zu diesem Selbstmorde gekommen: aus seiner eigenen Asche heraus protestirte er, als die Wärme des Weber'schen Feuers noch die Luft erfüllte, und behauptete, diese Wärme rühre von ihm her: — er irrte sich gründlich; seine hölzernen Scheite gaben nur Wärme, als sie vernichtet — verbrannt waren: einzig ihre Asche, den prosaischen Dialog, konnte er nach dem Brande noch als sein Eigenthum ausgeben.

Weber suchte sich nach dem „Freischützen" einen gefügigeren Dichterknecht, und nahm zu einer neuen Oper eine Frau in Sold, von deren unbedingterer Unterordnung er sogar verlangte, daß sie nach dem Brande des Scheiterhaufens nicht einmal die Asche ihrer Prosa nachlassen sollte: sie sollte sich mit Haut und Haar in der Gluth seiner Melodie verbrennen lassen. Uns ist aus der Korrespondenz Weber's mit Frau von Chezy während der Anfertigung des Euryantheextes bekannt geworden, mit welch' peinlicher Sorgfalt er sich genöthigt fühlte, wiederum seinen dichterischen Helfer bis auf das Blut zu quälen; wie er verwirft und vorschreibt, und wieder vorschreibt und verwirft; hier streicht, dort hinzuverlangt; hier verlängert, dort verkürzt haben will, — ja seine Anordnungen bis auf die Charaktere selbst, ihre Motive und Handlungen erstreckt. War er hierin etwa ein krankhafter Eigensinniger, oder ein übermüthiger Parvenü, der, durch den Erfolg seines „Freischützen" eitel gemacht, jetzt als

Despot befehlen wollte, wo er naturgemäß zu gehorchen gehabt hätte? O nein! Aus ihm sprach mit leidenschaftlicher Erregtheit nur die ehrliche künstlerische Sorge des Musikers, der, durch den Drang der Umstände verführt, es übernommen hatte, das Drama selbst aus der absoluten Melodie zu konstruiren. Weber war hierbei in einem tiefen Irrthume, aber in einem Irrthume, der ihm mit Nothwendigkeit hatte ankommen müssen. Er hatte die Melodie zu ihrem schönsten, gefühlvollsten Adel erhoben, er wollte sie nun als Muse des Drama's selbst krönen, und durch ihre starke Hand all' das lüderliche Gezücht von der Bühne jagen lassen, das diese entweihte. Hatte er im „Freischützen" alle lyrischen Züge der Operndichtung in diese Melodie hingeleitet, so wollte er nun aus den Lichtstrahlen seines melodischen Sternes das Drama selbst ausgießen. Man könnte sagen, seine Melodie zur „Euryanthe" sei eher fertig gewesen, als die Dichtung; um diese zu liefern, brauchte er nur Jemand, der seine Melodie vollkommen im Ohre und im Herzen hatte, und ihr bloß nachdichtete; da praktisch dieß aber nicht möglich war, so gerieth er mit seiner Dichterin in ein ärgerlich theoretisches Hin- und Herzanken, in welchem weder von der einen, noch der anderen Seite her eine klare Verständigung möglich wurde, — so daß wir gerade an diesem Falle bei ruhiger Prüfung recht deutlich zu ersehen haben, bis zu welcher peinlichen Unsicherheit Männer von Weber's Geiste und künstlerischer Wahrheitsliebe durch das Festhalten eines künstlerischen Grundirrthumes verleitet werden können.

Das Unmögliche mußte endlich auch Weber unmöglich bleiben. Er konnte durch all' seine Andeutungen und Verhaltungsbefehle an den Dichter keine dramatische Unterlage zu Stande bekommen, die er vollständig in seine Melodie hätte auflösen können, und zwar gerade deßwegen, weil er ein wirkliches Drama zu Tage fördern wollte, nicht nur ein mit lyrischen Momenten erfülltes Schauspiel, von dem er — wie im „Freischützen" — eben Nichts als bloß diese Momente für seine Musik zu verwenden gehabt hätte. In dem

Texte der „Euryanthe" blieb neben dem dramatisch-lyrischen Elemente, für das — wie ich mich ausdrückte — die Melodie im Voraus fertig war, doch so viel, der absoluten Musik fremdartige Beigabe übrig, daß Weber es mit seiner eigentlichen Melodie nicht zu beherrschen vermochte. Wäre dieser Text das Werk eines wirklichen Dichters gewesen, der den Musiker so nur zu seiner Hilfe herbeigerufen hätte, wie jetzt es dem Dichter vom Musiker geschehen war, so würde dieser Musiker in der Liebe zu dem vorliegenden Drama nicht einen Augenblick in Verlegenheit gerathen sein: er würde da, wo er für seinen breiteren musikalischen Ausdruck keinen nährenden oder rechtfertigenden Stoff erkannte, sich nur nach seinem geringeren Vermögen, dem einer untergeordneten, dem Ganzen dennoch aber immer hilfreichen Begleitung, betheiligt, und nur da, wo der vollste musikalische Ausdruck nothwendig und aus dem Stoffe bedungen war, auch nach seinem vollsten Vermögen eingewirkt haben. Der Text der „Euryanthe" war jedoch aus dem umgekehrten Verhältnisse zwischen Musiker und Dichter hervorgegangen, und der eigentlich dichtende Komponist vermochte überall da, wo er naturgemäß abzustehen oder zurückzutreten gehabt hätte, jetzt nur eine doppelt gesteigerte Aufgabe für sich zu ersehen, nämlich die Aufgabe, einem musikalisch völlig spröden Stoffe dennoch ein vollkommen musikalisches Gepräge aufzudrücken. Dieß hätte Weber nur gelingen können, wenn er sich in die frivole Richtung der Musik schlug; wenn er, von aller Wahrheit gänzlich absehend, dem epikureischen Elemente der Musik die Zügel schießen ließ, und à la Rossini Tod und Teufel in amüsante Melodieen umgesetzt hätte. Allein gerade hiergegen erhob ja Weber seinen kräftigsten künstlerischen Einspruch: seine Melodie sollte überall *charaktervoll*, d. h. wahr und der gegenständlichen Empfindung entsprechend sein. Er mußte also zu einem anderen Verfahren schreiten.

Überall da, wo seine in langen Zügen sich kundgebende, meist im Voraus fertige und auf den Text, gleich einem glänzenden Gewande, dahingebreitete Melodie diesem Texte einen zu erkennbaren

Zwang hätte anthun müssen, brach er diese Melodie selbst in Stücke, und die einzelnen Theile seines melodischen Gebäudes fügte er dann, je nach der deklamatorischen Erforderniß der Textworte, zu einem künstlichen Mosaik zusammen, das er wieder mit einem feinen melodischen Firniß überzog, um so dem ganzen Gefüge für den äußeren Anblick immer noch den Anschein der absoluten, möglichst selbst von den Textworten loszulösenden, Melodie zu bewahren. Die beabsichtigte Täuschung gelang ihm aber nicht.

Nicht nur Rossini, sondern Weber selbst auch hatte die absolute Melodie so entschieden zum Hauptinhalt der Oper erhoben, daß diese, aus dem dramatischen Zusammenhange herausgerissen und selbst der Textworte entkleidet, in ihrer nacktesten Gestalt Eigenthum des Publikums geworden war. Eine Melodie mußte gegeigt und geblasen, oder auf dem Klaviere gehämmert werden können, ohne dadurch im Mindesten etwas von ihrer eigentlichen Essenz zu verlieren, wenn sie eine wirkliche Publikumsmelodie werden wollte. Auch in Weber's Opern ging das Publikum nur, um möglichst viele solcher Melodieen zu hören, und sehr hatte der Meister sich geirrt, wenn er sich schmeichelte, auch jenes überfirnißte deklamatorische Mosaik von diesem Publikum für Melodie angenommen zu sehen, worauf es grundsätzlich dem Komponisten doch wiederum ankam. Konnte dieses Mosaik in den Augen Weber's selbst nur durch den Worttext gerechtfertigt erscheinen, so war auf der einen Seite das Publikum — und zwar hier mit vollem Rechte — durchaus gleichgiltig gegen die Textworte; auf der anderen Seite aber mußte es sich wieder herausstellen, daß dieser Text doch nicht einmal vollkommen entsprechend in der Musik wiedergegeben war. Gerade diese unzeitige, halbe Melodie wandte die Aufmerksamkeit des Zuhörers vom Worttexte ab und der Spannung auf die Bildung einer Melodie zu, die in Wahrheit aber nicht zu Stande kam, — so daß dem Zuhörer das Verlangen nach Darlegung eines dichterischen Gedankens im Voraus erstickt, der Genuß einer Melodie aber um so empfindlicher geschmälert

wurde, als das Verlangen nach ihr erweckt, nicht aber erfüllt worden war. Außer da, wo in der „Euryanthe" der Tonsetzer nach künstlerischem Ermessen seine volle natürliche Melodie für gerechtfertigt halten durfte, sehen wir in demselben Werke zugleich nur da sein höheres künstlerisches Streben mit wirklichem und schönem Erfolge gekrönt, wo er — der Wahrheit zu Liebe — der absoluten Melodie gänzlich entsagt, und — wie in der Anfangsscene des ersten Aktes — durch den edelsten und treuesten musikalischen Ausdruck die gefühlvolle dramatische Rede, als solche, selbst wiedergiebt; wo er somit die Absicht seines eigenen künstlerischen Schaffens nicht mehr in die Musik, sondern in die Dichtung setzt, und die Musik nur zur Förderung dieser Absicht verwendet, welche in solcher Fülle und überzeugender Wahrheit wiederum nur durch die Musik zu ermöglichen war.

Die „Euryanthe" ist von der Kritik nicht in dem Maaße beachtet worden, als sie es ihres ungemein lehrreichen Inhaltes wegen verdient. Das Publikum sprach sich unentschieden, halb angeregt, halb verstimmt, aus; die Kritik, die, im Grunde genommen, immer nur nach der Stimme des Publikums horcht, um — je nach ihrer vorgefaßten Meinung — sich entweder ganz nach ihr und dem äußeren Erfolge zu richten, oder auch sie blindlings zu bekämpfen, hat es nie vermocht, die grundverschiedenen Elemente, die sich in diesem Werke auf das Widerspruchvollste berühren, klar zu sichten und aus dem Streben des Komponisten, sie zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen, seine Erfolglosigkeit zu rechtfertigen. Nie ist aber, so lange es Opern giebt, ein Werk verfaßt worden, in welchem die inneren Widersprüche des ganzen Genre's von einem gleich begabten, tief empfindenden und wahrheitliebenden Tonsetzer, bei edelstem Streben, das Beste zu erreichen, konsequenter durchgeführt und offener dargelegt worden sind. Diese Widersprüche sind: absolute, ganz für sich allein genügende Melodie, und — durchgehends wahrer dramatischer Ausdruck. Hier mußte nothwendig Eines geopfert werden, — die Melodie oder das Drama. Rossini opferte das

Drama; der edle Weber wollte es durch die Kraft seiner sinnigeren Melodie wieder herstellen. Er mußte erfahren, daß dieß unmöglich sei. Müde und erschöpft von der qualvollen Mühe seiner „Euryanthe", versenkte er sich in die weichen Polster eines orientalischen Märchentraumes; durch das Wunderhorn Oberon's hauchte er seinen letzten Lebensathem von sich.

Was dieser edle, liebenswürdige Weber, durchglüht von dem heiligen Glauben an die Allmacht seiner reinen, dem schönsten Volksgeiste abgewonnenen Melodie, erfolglos erstrebt hatte, das unternahm nun ein Jugendfreund Weber's, Jakob Meyerbeer, vom Standpunkte der Rossini'schen Melodie aus zu bewerkstelligen.

Meyerbeer machte alle Phasen der Entwickelung dieser Melodie mit durch, und zwar nicht aus abstrakter Ferne, sondern in ganz realer Nähe, immer an Ort und Stelle. Als Jude hatte er keine Muttersprache, die mit dem Nerve seines innersten Wesens untrennbar verwachsen gewesen wäre: er sprach mit demselben Interesse in jeder beliebigen modernen Sprache und setzte sie ebenso in Musik, ohne alle andere Sympathie für ihre Eigenthümlichkeiten, als die für ihre Fähigkeit, der absoluten Musik nach Belieben untergeordnet zu werden. Diese Eigenschaft Meyerbeer's hat ihn mit Gluck vergleichen lassen; auch dieser komponirte als Deutscher italienische und französische Operntexte. In der That hat Gluck nicht aus dem Instinkte der Sprache (die in solchem Falle immer nur die Muttersprache sein kann) heraus seine Musik geschaffen; worauf es ihm bei seiner Stellung als Musiker zur Sprache ankam, war die Rede, wie sie als Äußerung des Sprachorganismus' auf der Oberfläche dieser Tausende von Organen schwebt; nicht aus der zeugenden Kraft dieser Organe stieg sein Produktionsvermögen durch die Rede zum musikalischen Ausdruck hinauf, sondern vom losgelösten musikalischen Ausdruck ging er

zur Rede erst zurück, nur um diesen Ausdruck in seiner Unbegründetheit irgendwie zu rechtfertigen. So konnte Gluck jede Sprache gleichgiltig sein, weil es ihm eben nur auf die Rede ankam: hätte die Musik in dieser transscendenten Richtung durch die Rede auch bis auf den Organismus der Sprache selbst durchdringen können, so hätte sie allerdings sich vollkommen umgestalten müssen. — Ich muß, um den Gang meiner Darstellung hier nicht zu unterbrechen, diesen äußerst wichtigen Gegenstand zu einer gründlichen Erörterung am geeigneten Orte meiner Schrift aufbewahren; für hier genüge es, den Umstand der Beachtung zu empfehlen, daß Gluck es auf die lebendige Rede überhaupt — gleichviel in welcher Sprache — ankam, da er in ihr allein eine Rechtfertigung für die Melodie fand; seit Rossini war diese Rede aber gänzlich durch die absolute Melodie aufgezehrt, nur ihr materiellstes Gerüst diente in Vokalen und Konsonanten als Anhaltestoff des musikalischen Tones. Meyerbeer war durch seine Gleichgiltigkeit gegen den Geist jeder Sprache und durch sein hierauf begründetes Vermögen, ihr Äußerliches mit leichter Mühe sich zu eigen zu machen (eine Fähigkeit, die durch unsere moderne Bildung dem Wohlstande überhaupt zugeführt ist), ganz darauf hingewiesen, es nur mit der absoluten, von allem sprachlichen Zusammenhange losgelösten Musik zu thun zu haben. Außerdem war er dadurch fähig, überall an Ort und Stelle den Erscheinungen in dem bezeichneten Entwickelungsgange der Opernmusik zuzusehen: er folgte immer und überallhin seinen Schritten. Beachtenswerth ist es vor Allem, daß er diesem Gange eben nur folgte, nie aber mit ihm, geschweige denn ihm irgendwie vorausging. Er glich dem Staare, der dem Pflugschare auf dem Felde folgt, und aus der soeben aufgewühlten Ackerfurche lustig die an die Luft gesetzten Regenwürmer aufpickt. Nicht eine Richtung ist ihm eigenthümlich, sondern jede hat er nur seinem Vorgänger abgelauscht und mit ungeheurer Ostentation ausgebeutet, und zwar mit so erstaunlicher Schnelligkeit, daß der Vormann, dem er lauschte, kaum ein Wort ausgesprochen hatte, als er auch die ganze Phrase auf

dieſes Wort bereits ausſchrie, unbekümmert, ob er den Sinn dieſes Wortes richtig verſtanden hatte, woher es denn gemeiniglich kam, daß er eigentlich doch immer etwas Anderes ſagte, als was der Vormann hatte ausſprechen wollen; der Lärmen, den die Meyerbeer'ſche Phraſe machte, war aber ſo betäubend, daß der Vormann gar nicht mehr zum Kundgeben des eigentlichen Sinnes ſeiner Worte kam: mochte er wollen oder nicht, er mußte endlich, um nur auch mitreden zu dürfen, in jene Phraſe ſelbſt mit einſtimmen.

In Deutſchland einzig gelang es Meyerbeer nicht, eine Jugend-phraſe aufzufinden, die irgendwie auf das Weber'ſche Wort gepaßt hätte: was Weber in melodiſcher Lebensfülle kundgab, konnte ſich in Meyerbeer's angelerntem, trockenem Formalismus nicht nachſprechen laſſen. Er lauſchte, der unergiebigen Mühe überdrüſſig, freundes-verrätheriſch endlich nur noch den Roſſini'ſchen Sirenenklängen, und zog in das Land, wo dieſe Roſinen gewachſen waren. So wurde er zur Wetterfahne des europäiſchen Opernmuſikwetters, die ſich immer beim Windwechſel zunächſt eine Zeit lang unſchlüſſig um und um dreht, bis ſie, erſt nach dem Feſtſtehen der Windrichtung, auch ſelbſt ſtill haftet. So komponirte Meyerbeer in Italien gerade auch nur ſo lange Opern à la Roſſini, bis in Paris der große Wind ſich zu drehen anfing, und Auber und Roſſini mit „Stumme" und „Tell" den neuen Wind bis zum Sturm anbliesen! Wie ſchnell war Meyerbeer in Paris! Dort aber fand er in dem franzöſiſch aufgegriffenen Weber (man denke an „Robin des bois") und dem verberliozten Beethoven Momente vor, die weder Auber noch Roſſini, als ihnen zu fern abliegend, beachtet hatten, die aber Meyerbeer vermöge ſeiner Allerweltskapazität ſehr richtig zu würdigen verſtand. Er faßte Alles, was ſich ihm ſo darbot, in eine ungeheuer bunt gemiſchte Phraſe zuſammen, vor deren grellem Aufſchrei plötzlich Auber und Roſſini nicht mehr gehört wurden: der grimmige Teufel „Robert" holte ſie alle mit einander.

— Es hat etwas so tief Betrübendes, beim Überblicke unserer Operngeschichte nur von den Todten Gutes reden zu können, die Lebenden aber mit schonungsloser Bitterkeit verfolgen zu müssen! — Wollen wir aufrichtig sein, weil wir es müssen, so haben wir zu erkennen, daß nur die abgeschiedenen Meister dieser Kunst die Glorie des Märtyrerthumes verdienen, weil, wenn sie in einem Wahne befangen waren, dieser Wahn sich in ihnen so edel und schön zeigte, und sie selbst so ernst und heilig an seine Wahrheit glaubten, daß sie ihr künstlerisches Leben mit schmerzvollem und doch freudigem Opfer für ihn ließen. Kein lebender und schaffender Tonsetzer ringt aus innerem Drange mehr nach solchem Märtyrerthume; der Wahn ist so weit aufgedeckt, daß Niemand mehr mit starkem Glauben in ihm befangen ist. Ohne Glauben, ja ohne Freude, ist die Opernkunst ihren modernen Meistern zu einem bloßen Artikel für die Spekulation herabgesunken. Selbst das Rossini'sche wollüstige Lächeln ist jetzt nicht mehr wahrzunehmen; überall nur das Gähnen der Langeweile oder das Grinsen des Wahnsinns! Fast zieht uns der Anblick des Wahnsinns noch am meisten an; in ihm finden wir doch noch den letzten Athemzug jenes Wahnes, dem einst so edle Opfer entblühten. Nicht jener gaunerischen Seite in der ekelhaften Ausbeutung unserer Operntheaterzustände wollen wir daher jetzt gedenken, wo wir den letzten lebenden und noch schaffenden Opernkompositions-Helden in seinem Wirken uns darstellen müssen: dieser Anblick könnte uns nur mit einem Unwillen erfüllen, in welchem wir vielleicht zu unmenschlicher Härte gegen eine Persönlichkeit hingerissen würden, wenn wir dieser die garstige Verderbtheit von Zuständen allein zur Last legen wollten, die auch diese Persönlichkeit gewiß um so mehr gefangen halten, als sie uns auf der schwindelndsten Spitze derselben, wie mit Krone und Szepter angethan, erscheint. Wissen wir nicht, daß Könige und Fürsten, gerade in ihrem willkürlichsten Handeln, jetzt die Allerunfreiesten sind? — Nein, betrachten wir in diesem Opernmusikkönige nur die Züge des Wahnsinns, durch die er uns bedauernswürdig und abmahnend, nicht

aber verachtungswerth erscheint! Um der ewigen Kunst willen müssen wir aber die Natur dieses Wahnsinns genau kennen lernen, weil wir aus seinen Verzerrungen am deutlichsten den Wahn zu erforschen vermögen, der einem Kunstgenre sein Dasein gab, über dessen irrthümliche Grundlage wir klar werden müssen, wenn wir mit gesundem jugendlichem Muthe die Kunst selbst wieder verjüngen wollen.

Auch zu dieser Erforschung können wir jetzt in kurzen, raschen Schritten vorwärts schreiten, da wir dem Wesen nach den Wahnsinn schon dargethan haben, den wir daher jetzt nur noch in einigen kenntlichsten Zügen beobachten dürfen, um über ihn ganz sicher zu sein.

Wir sahen die frivole — d. h. die von jedem wirklichen Zusammenhange mit den dichterischen Textworten abgelöste Opernmelodie, durch Aufnahme der Nationalliedweise geschwängert, bis zum Vorgeben historischer Charakteristik sich anlassen. Wir beobachteten ferner, wie, bei immer mehr schwindender charakteristischer Individualität der handelnden Hauptpersonen des musikalischen Drama's, der Charakter der Handlung den umgebenden — „emanzipirten" — Massen zugetheilt wurde, von denen dieser Charakter als Reflex erst auf die handelnden Hauptpersonen wieder zurückfallen sollte. Wir bemerkten, daß der umgebenden Masse nur durch das historische Kostüm ein unterscheidender, irgend erkennbarer Charakter aufgeprägt werden konnte, und sahen den Komponisten — um seine Suprematie zu behaupten — gedrängt, den Dekorationsmaler und Theaterschneider, denen das Verdienst der Herstellung historischer Charakteristik eigentlich zufiel, durch die ungewöhnlichste Verwendung seiner rein musikalischen Hilfsmittel wiederum auszustechen. Wir sahen endlich, wie dem Komponisten aus der verzweifeltsten Richtung der Instrumentalmusik eine absonderliche Art von Mosaikmelodie zugeführt wurde, welche

durch ihre willkürlichsten Zusammensetzungen ihm das Mittel bot, jeden Augenblick — so oft ihn darnach verlangte — fremdartig und seltsam zu erscheinen, — ein Verfahren, dem er durch die wunderlichste, auf rein materielles Auffallen berechnete, Verwendung des Orchesters das Gepräge speziellster Charakteristik aufdrücken zu können glaubte.

Wir dürfen nun nicht aus den Augen lassen, daß alles Dieß am Ende doch ohne Mitwirkung des Dichters unmöglich war, und wenden uns daher nun für einen Augenblick zur Prüfung des modernsten Verhältnisses des Musikers zum Dichter.

Die neue Opernrichtung ging durch Rossini entschieden von Italien aus: dort war der Dichter zur völligen Null herabgesunken. Mit der Übersiedelung der Rossini'schen Richtung nach Paris änderte sich auch die Stellung des Dichters. Wir bezeichneten bereits die Eigenthümlichkeit der französischen Oper, und erkannten, daß der unterhaltende Wortsinn des Couplets der Kern derselben war. In der französischen komischen Oper hatte der Dichter vordem dem Komponisten nur ein bestimmtes Feld angewiesen, das er für sich zu bebauen hatte, während dem Dichter der eigentliche Besitz des Grundstückes verblieb. War nun auch jenes Musikterrain, der Natur der Sache nach, allmählich so angeschwollen, daß es mit der Zeit das ganze Grundstück einnahm, so blieb doch dem Dichter immer noch der Titel des Besitzes, und der Musiker galt als der Lehnsmann, der zwar das ganze Lehn als erbliches Eigenthum betrachtete, dennoch aber — wie im weiland römisch-deutschen Reiche — dem Kaiser als seinem Lehnsherrn huldigte. Der Dichter verlieh und der Musiker genoß. In dieser Stellung ist immer noch das Gesündeste zu Tage gekommen, was der Oper als dramatischem Genre entsprießen konnte. Der Dichter bemühte sich wirklich, Situationen und Charaktere zu erfinden, ein unterhaltendes und spannendes Stück zu liefern, das er erst bei der Ausführung für den Musiker und dessen Formen zurichtete, so daß die eigentliche Schwäche dieser französischen Operndichtungen mehr darin lag, daß sie ihrem Inhalte nach die Musik meist gar nicht als

nothwendig bedangen, als darin, daß sie von vornherein vor der Musik verschwommen wären. Auf dem Theater der „Opéra comique" war dieses unterhaltende, oft liebenswürdige und geistvolle Genre heimisch, in welchem gerade dann immer das Beste geleistet wurde, wenn die Musik mit ungezwungener Natürlichkeit in die Dichtung eintreten konnte. — Dieses Genre übersetzten nun Scribe und Auber in die pomphaftere Sprache der sogenannten „großen Oper". In der „Stummen von Portici" können wir noch deutlich ein gut angelegtes Theaterstück erkennen, in welchem noch nirgends mit auffallender Absichtlichkeit das dramatische Interesse einem rein musikalischen untergeordnet ist: nur ist in dieser Dichtung die dramatische Handlung bereits sehr wesentlich in die Betheiligung der umgebenden Massen verlegt, so daß die Hauptpersonen fast mehr nur redende Repräsentanten der Masse, als wirkliche, aus individueller Nothwendigkeit handelnde Personen abgeben. So schlaff ließ bereits der Dichter, vor dem imponirenden Chaos der großen Oper angelangt, den Pferden des Opernwagens die Zügel schießen, bis er diese Zügel bald ganz aus der Hand verlieren sollte! Hatte dieser Dichter in der „Stummen" und im „Tell" die Zügel noch in der Hand, weil weder Auber noch Rossini etwas Anderes beikam, als in der prächtigen Opernkutsche es sich eben recht musikalisch bequem und melodiös behaglich zu machen — unbekümmert darum, wie und wohin der wohlgeübte Kutscher den Wagen lenkte —, so trieb es nun aber Meyerbeer, dem jenes üppige melodische Behagen nicht zu eigen war, dem Kutscher selbst in die Zügel zu fallen, um durch das Zickzack der Fahrt das nöthige Aufsehen zu erregen, das ihm nicht auf sich zu ziehen gelingen wollte, sobald er mit nichts Anderem als seiner musikalischen Persönlichkeit allein in der Kutsche saß. —

Nur in einzelnen Anekdoten ist es uns zu Ohren gekommen, mit welch' peinigender Quälerei Meyerbeer auf seinen Dichter, Scribe, beim Entwurfe seiner Opernsüjets einwirkte. Wollten wir aber diese Anekdoten auch nicht beachten, und wüßten wir gar Nichts von dem

Geheimnisse der Opernberathungen zwischen Scribe und Meyerbeer, so müßten wir doch an den zu Stande gekommenen Dichtungen selbst klar sehen, welcher belästigende und verwirrende Zwang auf den sonst so schnell fertigen, so leicht, geschickt und verständig arbeitenden Scribe gedrückt haben muß, als er die bombastisch barocken Texte für Meyerbeer zusammensetzte. Während Scribe fortfuhr, für andere Opernkomponisten leicht fließende, oft interessant entworfene, jedenfalls mit vielem natürlichen Geschick ausgeführte dramatische Dichtungen zu verfassen, die mindestens immer eine bestimmte Handlung zum Grunde hatten, und dieser Handlung entsprechende, leicht verständliche Situationen enthielten, — verfertigte derselbe ungemein routinirte Dichter für Meyerbeer den ungesündesten Schwulst, den verkrüppeltsten Galimathias, Aktionen ohne Handlung, Situationen von der unsinnigsten Verwirrung, Charaktere von der lächerlichsten Fratzenhaftigkeit. Dieß konnte nicht mit natürlichen Dingen zugehen: so leicht giebt sich ein nüchterner Verstand, wie der Scribe's, nicht zu Experimenten der Verrücktheit her. Scribe mußte selbst erst verdreht gemacht werden, ehe er einen „Robert der Teufel" zu Tage förderte; er mußte erst allen gesunden Sinnes für dramatische Handlung beraubt werden, ehe er in den „Hugenotten" sich zum bloßen Kompilator dekorativer Nüancen und Kontraste hergab; er mußte gewaltsam in die Mysterien historischer Spitzbubenschaft eingeweiht werden, ehe er sich zu einem „Propheten" der Gauner bestimmen ließ —

Wir erkennen hier einen ähnlichen bestimmenden Einfluß des Komponisten auf den Dichter, wie ihn Weber bei seiner „Euryanthe" auf deren Dichterin ausübte: aber aus welch' grundverschiedenen Motiven! Weber wollte ein Drama hergestellt haben, das überall, mit jeder scenischen Nüance, in seine edle, seelenvolle Melodie aufzugehen vermöchte: — Meyerbeer wollte dagegen ein ungeheuer buntscheckiges, historisch-romantisches, teuflisch-religiöses, bigott-wollüstiges, frivol-heiiges, geheimnißvoll-freches, sentimental-gaunerisches dramatisches Allerlei haben, um an ihm erst Stoff zum Auffinden einer ungeheuer kuriosen

Musik zu gewinnen, — was ihm wegen des unbesieglichen Leders seines eigentlichen musikalischen Naturells wiederum nie wirklich recht gelingen wollte. Er fühlte, daß aus all' dem aufgespeicherten Vorrathe musikalischer Effektmittel etwas noch gar nicht Dagewesenes zu Stande zu bringen war, wenn er, aus allen Winkeln zusammengekehrt, auf einen Haufen in krauser Verwirrung geschichtet, mit theatralischem Pulver und Kolophonium versetzt, und nun mit ungeheurem Knall in die Luft gesprengt würde. Was er daher von seinem Dichter verlangte, war gewissermaßen eine Inscenesetzung des Berlioz'schen Orchesters, nur — wohlgemerkt! — mit demüthigendster Herabstimmung desselben zur seichten Basis Rossini'scher Gesangstriller und Fermaten — der „dramatischen" Oper wegen. Alle vorräthigen musikalischen Wirkungselemente durch das Drama etwa zu einem harmonischen Einklange zu bringen, hätte ihm für seine Absicht höchst fehlerhaft erscheinen müssen; denn Meyerbeer war kein idealistischer Schwärmer, sondern mit klugem, praktischem Blicke auf das moderne Opernpublikum übersah er, daß er durch harmonischen Einklang Niemand für sich gewonnen haben würde, dagegen durch ein zerstreutes Allerlei eben auch Alle befriedigen müßte, nämlich Jeden auf seine Weise. Nichts war ihm daher wichtiger, als wirre Buntheit und buntes Durcheinander, und der lustige Scribe mußte blutschwitzend ihm den dramatischen Wirrwarr auf das Allerberechnetste zusammenstellen, vor dem nun der Musiker mit kaltblütiger Sorge stand, ruhig überlegend, auf welches Stück Unnatur irgend ein Fetzen aus seiner musikalischen Vorrathskammer so auffallend und schreiend wie möglich passen dürfte, um ganz ungemein seltsam und daher — „charakteristisch" — zu erscheinen.

So entwickelte er in den Augen unserer Kunstkritik das Vermögen der Musik zu *historischer Charakteristik*, und brachte es bis dahin, daß ihm als feinste Schmeichelei gesagt wurde, die Texte seiner Opern seien sehr schlecht und erbärmlich, *aber was verstünde dagegen seine Musik aus diesem elenden Zeuge zu machen!* —

So war der vollste Triumph der Musik erreicht: der Komponist hatte den Dichter in Grund und Boden ruinirt, und auf den Trümmern der Operndichtkunst ward der *Musiker* als eigentlicher *wirklicher Dichter* gekrönt! —

Das Geheimniß der Meyerbeer'schen Opernmusik ist — *der Effekt*. Wollen wir uns erklären, was wir unter diesem „Effekte" zu verstehen haben, so ist es wichtig, zu beachten, daß wir uns gemeinhin des näherliegenden Wortes „Wirkung" hierbei nicht bedienen. Unser natürliches Gefühl stellt sich den Begriff „Wirkung" immer nur im Zusammenhange mit der vorhergehenden *Ursache* vor: wo wir nun, wie im vorliegenden Falle, unwillkürlich zweifelhaft darüber sind, ob ein solcher Zusammenhang bestehe, oder wenn wir sogar darüber belehrt sind, daß ein solcher Zusammenhang gar nicht vorhanden sei, so sehen wir in der Verlegenheit uns nach einem Worte um, das den Eindruck, den wir z. B. von Meyerbeer'schen Musikstücken erhalten zu haben vermeinen, doch irgendwie bezeichne, und so wenden wir ein ausländisches, unserem natürlichen Gefühle nicht unmittelbar nahe stehendes Wort, wie eben dieses „Effekt" an. Wollen wir daher genauer Das bezeichnen, was wir unter diesem Worte verstehen, so dürfen wir „Effekt" übersetzen durch „*Wirkung ohne Ursache*".

In der That bringt die Meyerbeer'sche Musik auf Diejenigen, die sich an ihr zu erbauen vermögen, eine Wirkung ohne Ursache hervor. Dieß Wunder war nur der äußersten Musik möglich, d. h. einem Ausdrucksvermögen, das sich (in der Oper) von jeher von allem Ausdruckswerthen immer unabhängiger zu machen suchte, und seine vollständig erreichte Unabhängigkeit von ihm dadurch kundgab, daß es den Gegenstand des Ausdruckes, der diesem Ausdrucke allein Dasein,

Maaß und Rechtfertigung geben sollte, zu sittlicher wie künstlerischer Nichtigkeit in dem Grade herabdrückte, daß er nun Dasein, Maaß und Rechtfertigung allein erst aus einem Akte musikalischen Beliebens gewinnen konnte, der somit selbst alles wirklichen Ausdruckes bar geworden war. Dieser Akt selbst konnte aber wiederum nur in Verbindung mit anderen Momenten absoluter Wirkung ermöglicht werden. In der extremsten Instrumentalmusik war an die rechtfertigende Kraft der Phantasie appellirt, welcher durch ein Programm, oder auch nur durch einen Titel, ein Stoff zum außermusikalischen Anhalt gegeben wurde: in der Oper aber sollte dieser Anhaltestoff verwirklicht, d. h. der Phantasie jede peinliche Mühe erspart werden. Was dort aus Momenten des natürlichen oder menschlichen Erscheinungslebens programmatisch herbeigezogen war, sollte hier in materiellster Realität wirklich vorgeführt werden, um eine phantastische Wirkung so ohne alle Mitwirkung der Phantasie selbst hervorzubringen. Diesen materiellen Anhaltestoff entnahm der Komponist nun der scenischen Mechanik selbst, indem er die Wirkungen, die sie hervorzubringen vermochte, ebenfalls rein für sich nahm, d. h. sie von dem Gegenstande loslöste, der, außerhalb des Gebietes der Mechanik, auf dem Boden der lebendarstellenden Dichtkunst stehend, sie hätte bedingen und rechtfertigen können. — Machen wir uns an einem Beispiele, welches die Meyerbeer'sche Kunst überhaupt auf das Erschöpfendste charakterisirt, hierüber vollkommen klar.

Nehmen wir an, ein Dichter sei von einem Helden begeistert, von einem Streiter für Licht und Freiheit, in dessen Brust eine mächtige Liebe für seine entwürdigten und in ihren heiligsten Rechten gekränkten Brüder flamme. Er will diesen Helden darstellen auf dem Höhepunkte seiner Laufbahn, mitten im Lichte seiner thatenvollen Glorie, und wählt hierzu folgenden entscheidenden Geschichtsmoment. Mit den Volksschaaren, die seinem begeisterten Rufe gefolgt sind, die Haus und Hof, Weib und Kind verließen, um im Kampfe gegen

mächtige Unterdrücker zu siegen oder zu sterben, ist der Held vor einer festen Stadt angelangt, die von den kriegsungeübten Haufen in blutigem Sturme erobert werden muß, wenn das Befreiungswerk einen siegreichen Fortgang haben soll. Durch vorangegangene Unfälle ist Entmuthigung eingetreten; schlechte Leidenschaften, Zwiespalt und Verwirrung wüthen im Heere: Alles ist verloren, wenn heute nicht noch Alles gewonnen wird. Das ist die Lage, in der Helden zu ihrer vollsten Größe wachsen. Der Dichter läßt den Helden, der sich soeben in nächtlicher Einsamkeit mit dem Gotte in sich, dem Geiste reinster Menschenliebe, berathen und durch seinen Hauch sich geweiht hat, im Grauen der Morgendämmerung heraustreten unter die Schaaren, die bereits uneinig unter sich geworden sind, ob sie feige Bestien oder göttliche Helden sein sollen. Auf seine mächtige Stimme sammelt sich das Volk, und diese Stimme dringt bis auf das innerste Mark der Menschen, die jetzt des Gottes in sich auch inne werden: sie fühlen sich gehoben und veredelt, und ihre Begeisterung hebt den Helden wieder höher empor, denn aus der Begeisterung drängt er nun zur That. Er ergreift die Fahne und schwingt sie hoch nach den furchtbaren Mauern dieser Stadt hin, dem festen Walle der Feinde, die, so lange sie hinter Wällen sicher sind, eine bessere Zukunft der Menschen unmöglich machen. „Auf denn! Sterben oder Siegen! Diese Stadt muß unser sein!" — Der Dichter hat sich jetzt erschöpft: er will auf der Bühne den einen Augenblick nun ausgedrückt sehen, wo plötzlich die hoch erregte Stimmung wie in überzeugendster Wirklichkeit vor uns hintritt; die Scene muß uns zum Weltschauplatze werden, die Natur muß sich im Bunde mit unserem Hochgefühle erklären, sie darf uns nicht mehr eine kalte, zufällige Umgebung bleiben. Siehe da! Die heilige Noth drängt den Dichter: — er zertheilt die Morgennebel, und auf sein Geheiß steigt leuchtend die Sonne über die Stadt herauf, die nun dem Siege der Begeisterten geweiht ist.

Hier ist die Blüthe der allmächtigen Kunst, und diese Wunder schafft nur die dramatische Kunst.

Allein nach solchem Wunder, das nur der Begeisterung des dramatischen Dichters entblühen, und durch eine liebevoll aus dem Leben selbst aufgenommene Erscheinung ihm ermöglicht werden kann, verlangt es den Opernkomponisten nicht: er will die Wirkung, nicht aber die Ursache, die eben nicht in seiner Macht liegt. In einer Hauptscene des „Propheten" von Meyerbeer, die im Äußerlichen der soeben geschilderten gleich ist, erhalten wir die rein sinnliche Wirkung einer dem Volksgesange abgelauschten, zu rauschender Fülle gesteigerten, hymnenartigen Melodie für das Ohr, und für das Auge die einer Sonne, in der wir ganz und gar nichts Anderes, als ein Meisterstück der Mechanik zu erkennen haben. Der Gegenstand, der von jener Melodie nur erwärmt, von dieser Sonne nur beschienen werden sollte, der hochbegeisterte Held, der sich aus innerster Entzückung in jene Melodie ergießen mußte, und nach dem Gebote der drängenden Nothwendigkeit seiner Situation das Erscheinen dieser Sonne hervorrief, — der rechtfertigende, bedingende Kern der ganzen üppigen dramatischen Frucht — ist gar nicht vorhanden*); statt seiner fungirt ein charakteristisch kostümirter Tenorsänger, dem Meyer-

*) Mir kann entgegnet werden: „Deinen glorreichen Volkshelden haben wir nicht gewollt: der ist überhaupt nur eine nachträgliche Ausgeburt Deiner revolutionären Privatphantasie; dagegen haben wir einen unglücklichen jungen Menschen darstellen wollen, der, durch üble Erfahrungen verbittert und von betrügerischen Volksaufwieglern verführt, sich zu Verbrechen hinreißen läßt, die er später durch eine aufrichtige Reue wieder sühnt". Ich frage nun nach der Bedeutung des Sonneneffektes, und man könnte mir noch antworten: „Das ist ganz nach der Natur gezeichnet; warum soll nicht frühmorgens die Sonne aufgehen?" Das wäre nun zwar eine sehr praktische Entschuldigung für einen unwillkürlichen Sonnenaufgang; dennoch aber müßte ich darauf beharren, Euch wäre diese Sonne nicht so unversehens eingefallen, wenn Euch eine Situation, wie die vorhin von mir angedeutete, doch in Wahrheit nicht vorgeschwebt hätte: die Situation selbst behagte Euch allerdings nicht, wohl aber beabsichtigtet Ihr ihre Wirkung.

beer durch seinen dichterischen Privatsecretär, Scribe, aufgegeben hat, so schön wie möglich zu singen und sich dabei etwas kommunistisch zu gebaren, damit die Leute zugleich auch etwas Pikantes zu denken hätten. Der Held, von dem wir vorhin sprachen, ist ein armer Teufel, der aus Schwachheit die Rolle eines Betrügers übernommen hat, und schließlich auf das Kläglichste — nicht etwa einen Irrthum, eine fanatische Verblendung, der zur Noth noch eine Sonne hätte scheinen können, — sondern seine Schwäche und Lügenhaftigkeit bereut.

Welche Rücksichten zusammengewirkt haben, um solch' unwürdigen Gegenstand unter dem Titel eines „Propheten" zur Welt zu fördern, wollen wir hier ununtersucht lassen; es genüge uns, das Ergebniß zu betrachten, das wahrlich lehrreich genug ist. Zunächst ersehen wir in diesem Beispiele die vollkommene sittliche und künstlerische Verunehrlichung des Dichters, an dem, wer es mit dem Komponisten am besten meint, kein gutes Haar mehr finden darf: also — die dichterische Absicht soll uns nicht im Mindesten mehr einnehmen, im Gegentheil, sie soll uns anwidern. Der Darsteller soll uns ganz nur noch als kostümirter Sänger interessiren, und dieß kann er in der genannten Scene nur durch das Singen jener bezeichneten Melodie, die demnach ganz für sich — als Melodie — Wirkung macht. Die Sonne kann und soll daher ebenfalls nur ganz für sich wirken, nämlich als auf dem Theater ermöglichte Nachahmung der wirklichen Sonne: der Grund ihrer Wirkung fällt somit nicht in das Drama, sondern in die reine Mechanik zurück, die im Momente der Erscheinung der Sonne einzig zu denken giebt: denn wie würde der Komponist erschrecken, wollte man diese Erscheinung etwa gar als eine beabsichtigte Verklärung des Helden, als Streiters für die Menschheit, auffassen! Im Gegentheil, ihm und seinem Publikum muß Alles daran liegen, von solchen Gedanken abzulenken und alle Aufmerksamkeit allein auf das

Meisterstück der Mechanik selbst hinzuleiten. So ist in dieser einzigen, von dem Publikum so gefeierten Scene alle Kunst in ihre mechanischen Bestandtheile aufgelöst: die Äußerlichkeiten der Kunst sind zu ihrem Wesen gemacht; und als dieses Wesen erkennen wir — den Effekt, den absoluten Effekt, d. h. den Reiz eines künstlich entlockten Liebeskitzels, ohne die Thätigkeit eines wirklichen Liebesgenusses.

---

Ich habe mir nicht vorgenommen, eine Kritik der Meyerbeer'schen Opern zu geben, sondern an ihnen nur das Wesen der modernsten Oper, in ihrem Zusammenhange mit dem ganzen Genre überhaupt, darzustellen. War ich durch die Natur des Gegenstandes gezwungen, meiner Darstellung oft den Charakter einer historischen zu geben, so durfte ich mich dennoch nicht verleitet fühlen, dem eigentlichen historischen Detailliren mich hinzugeben. Hätte ich im Besonderen die Fähigkeit und den Beruf Meyerbeer's zur dramatischen Komposition zu charakterisiren, so würde ich zur Feier der Wahrheit, die ich vollständig aufzudecken mich bemühe, eine merkwürdige Erscheinung in seinen Werken am stärksten hervorheben. — In der Meyerbeer'schen Musik giebt sich eine so erschreckende Hohlheit, Seichtigkeit und künstlerische Nichtigkeit kund, daß wir seine spezifisch musikalische Befähigung — namentlich auch zusammengehalten mit der der bei Weitem größeren Mehrzahl seiner komponirenden Zeitgenossen — vollkommen auf Null zu setzen versucht sind. Nicht, daß er dennoch zu so großen Erfolgen vor dem Opernpublikum Europa's gelangt ist, soll uns hier aber mit Verwunderung erfüllen, denn dieß Wunder erklärt sich durch einen Hinblick auf

dieses Publikum sehr leicht, — sondern eine rein künstlerische Beobachtung soll uns fesseln und belehren. Wir beobachten nämlich, daß bei der ausgesprochensten Unfähigkeit des berühmten Komponisten, aus eigenem musikalischem Vermögen das geringste künstlerische Lebenszeichen von sich zu geben, er nichtsdestoweniger an einigen Stellen seiner Opernmusik sich zu der Höhe des allerunbestreitbarsten, größten künstlerischen Vermögens erhebt. Diese Stellen sind Erzeugnisse wirklicher Begeisterung, und prüfen wir näher, so erkennen wir auch, woher diese Begeisterung angeregt war, — nämlich aus der wirklich dichterischen Situation. Da, wo der Dichter seiner zwingenden Rücksicht für den Musiker vergaß, wo er bei seinem dramatisch kompilatorischen Verfahren unwillkürlich auf einen Moment getroffen war, in dem er die freie, erfrischende menschliche Lebensluft einathmen und wieder aushauchen durfte, — führt er plötzlich auch dem Musiker diesen Athemzug als begeisternden Hauch zu, und der Komponist, der bei Erschöpfung alles Vermögens seiner musikalischen Vorgängerschaft nicht einen einzigen Zug wirklicher Erfindung von sich geben konnte, vermag jetzt mit einem Male den reichsten, edelsten und seelenergreifendsten musikalischen Ausdruck zu finden. Ich erinnere hier namentlich an einzelne Züge in der bekannten schmerzlichen Liebesscene des vierten Aktes der „Hugenotten", und vor Allem an die Erfindung der wunderbar ergreifenden Melodie in Ges dur, der, wie sie als duftigste Blüthe einer, alle Fasern des menschlichen Herzens mit wonnigem Schmerze ergreifenden Situation entsproßt ist, nur sehr Weniges, und gewiß nur das Vollendetste aus Werken der Musik an die Seite gestellt werden kann. Ich hebe dieß mit aufrichtigster Freude und in wahrer Begeisterung hervor, weil gerade in dieser Erscheinung das wirkliche Wesen der Kunst auf eine so klare und unwiderlegliche Weise dargethan wird, daß wir mit Entzücken ersehen müssen, wie die Fähigkeit zu wahrhaftem Kunstschaffen auch dem allerverdorbensten Musikmacher ankommen muß, sobald er das Gebiet

einer Nothwendigkeit betritt, die stärker ist, als seine eigensüchtige Willkür, und sein verkehrtes Streben plötzlich zu seinem eigenen Heile in die wahre Bahn ächter Kunst lenkt.

Aber daß hier eben nur einzelner Züge zu erwähnen ist, nicht aber eines einzigen ganzen, großen Zuges, nicht z. B. der ganzen Liebesscene, deren ich gedachte, sondern nur vereinzelter Momente in ihr, das zwingt uns vor Allem nur über die grausame Natur jenes Wahnsinnes nachzudenken, der die Entwickelung der edelsten Fähigkeiten des Musikers im Keime erstickt, und seiner Muse das fade Lächeln einer widerlichen Gefallsucht, oder das verzerrte Grinsen einer verrückten Herrschwuth aufprägt. Dieser Wahnsinn ist der Eifer des Musikers, alles Das für sich und aus seinem Vermögen bestreiten zu wollen, was er in sich und seinem Vermögen gar nicht besitzt, und an dessen gemeinsamer Herstellung er nur theilnehmen kann, wenn es ihm aus dem eigenthümlichen Vermögen eines Anderen zugeführt wird. Bei diesem unnatürlichen Eifer, mit dem der Musiker seine Eitelkeit befriedigen, nämlich sein Vermögen in dem glänzenden Lichte eines unermeßlichen Könnens darstellen wollte, hat er dieses Vermögen, das in Wahrheit ein überaus reiches ist, bis zu der bettelhaften Armuth herabgebracht, in der uns jetzt die Meyerbeer'sche Opernmusik erscheint. Im eigensüchtigen Streben, ihre engen Formen als alleingiltige dem Drama aufzudringen, hat diese Opernmusik die ärmliche und belästigende Steifheit und Unergiebigkeit jener Formen bis zur Unerträglichkeit herausgestellt. In der Sucht, reich und mannigfaltig zu erscheinen, ist sie als musikalische Kunst zur vollsten geistigen Dürftigkeit herabgesunken, und zum Borgen von der materiellsten Mechanik hingedrängt worden. In dem egoistischen Vorgeben erschöpfender dramatischer Charakteristik durch bloß musikalische Mittel, hat sie aber vollends alles natürliche Ausdrucksvermögen verloren, und sich dafür zur fratzenhaften Possenreißerin herabgewürdigt. —

Sagte ich nun zu Anfang, der Irrthum im Kunstgenre der Oper habe darin bestanden, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war", — so müssen wir nun den Kern des Wahnes und endlich des Wahnsinns, der das Kunstgenre der Oper in seiner vollsten Unnatürlichkeit, bis zur Lächerlichkeit dargethan hat, dahin bezeichnen,

**daß jenes Mittel des Ausdruckes aus sich die Absicht des Drama's bedingen wollte.**

# VII.

Wir sind zu Ende; — denn wir haben das Vermögen der Musik in der Oper bis zur Kundgebung ihres gänzlichen Unvermögens verfolgt.

Wenn wir heut' zu Tage von Opernmusik im eigentlichen Sinne reden, sprechen wir nicht mehr von einer Kunst, sondern von einer bloßen Modeerscheinung. Nur der Kritiker, der Nichts von drängender künstlerischer Nothwendigkeit in sich fühlt, vermag noch Hoffnungen oder Zweifel über die Zukunft der Oper auszusprechen; der Künstler selbst, sobald er sich nicht zum Spekulanten auf das Publikum herabwürdigt, bezeugt dadurch, daß er neben der Oper hin sich Auswege sucht und hierbei namentlich auf die nachzusuchende energische Theilnahme des Dichters verfällt, daß er die Oper selbst bereits für todt hält.

Hier aber, in dieser nachzusuchenden Theilnahme des Dichters, treffen wir auf den Punkt, über den wir zu voller, tagesheller, bewußter Klarheit gelangen müssen, wenn wir das Verhältniß zwischen Musiker und Dichter in seiner wirklichen gesunden Natürlichkeit erfassen und feststellen wollen. Dieses Verhältniß muß ein dem bisher gewohnten vollkommen entgegengesetztes sein, so gänzlich verändert, daß der Musiker zu seinem eigenen Gedeihen nur dann in ihm sich zurecht-

finden wird, wenn er alle Erinnerung an die alte unnatürliche Verbindung aufgiebt, deren letztes Band ihn immer wieder in den alten unfruchtbaren Wahnsinn zurückziehen müßte.

Um uns dieß einzugehende gesunde und einzig gedeihliche Verhältniß vollkommen deutlich zu machen, müssen wir vor Allem das Wesen unserer heutigen Musik uns nochmals, gedrängt aber bestimmt, vorführen. —

---

Wir werden am schnellsten zu einem klaren Überblicke gelangen, wenn wir das Wesen der Musik kurz und bündig in den Begriff der Melodie zusammenfassen.

Wie das Innere wohl der Grund und die Bedingung für das Äußere ist, in dem Äußeren sich aber erst das Innere deutlich und bestimmt kundgiebt, so sind Harmonie und Rhythmus wohl die gestaltenden Organe, die Melodie aber ist erst die wirkliche Gestalt der Musik selbst. Harmonie und Rhythmus sind Blut, Fleisch, Nerven und Knochen mit all' dem Eingeweide, das gleich jenen beim Anblicke des fertigen, lebendigen Menschen dem beschauenden Auge verschlossen bleibt; die Melodie dagegen ist dieser fertige Mensch selbst, wie er sich unserem Auge darstellt. Beim Anblicke dieses Menschen betrachten wir einzig die schlanke Gestalt, wie sie in der formgebenden Abgrenzung der äußeren Hauthülle sich uns ausdrückt; wir versenken uns in den Anblick der ausdrucksvollsten Äußerung dieser Gestalt in den Gesichtszügen, und haften endlich beim Auge, der lebensvollsten und mittheilungsfähigsten Äußerung des ganzen Menschen, der durch dieses Organ, das sein Mittheilungsvermögen wiederum nur aus der universellsten Fähigkeit, die Äußerungen der umgebenden Welt aufzunehmen, gewinnt, zugleich sein Innerstes am überzeugendsten uns kundgiebt. So ist die Melodie der vollendetste Ausdruck des inneren Wesens der Musik, und jede wahre, durch dieses innerste

Wesen bedingte Melodie spricht auch durch jenes Auge zu uns, das am ausdrucksvollsten dieses Innere uns mittheilt, aber immer so, daß wir eben nur den Strahl des Augensternes, nicht jenen inneren, an sich noch formlosen Organismus in seiner Nacktheit erblicken.

Wo das Volk Melodieen erfand, verfuhr es, wie der leiblich natürliche Mensch, der durch den unwillkürlichen Akt geschlechtlicher Begattung den Menschen erzeugt und gebiert, und zwar den Menschen, der, wenn er an das Licht des Tages gelangt, fertig ist, sogleich durch seine äußere Gestalt, nicht aber etwa erst durch seinen aufgedeckten inneren Organismus sich kundgiebt. Die griechische Kunst faßte diesen Menschen noch vollkommen nur nach seiner äußeren Gestalt auf, und bemühte sich, sie auf das Getreueste und Lebendigste — endlich in Stein und Erz — nachzubilden. Das Christenthum dagegen verfuhr anatomisch; es wollte die Seele des Menschen auffinden, öffnete und zerschnitt den Leib und deckte all' den formlosen inneren Organismus auf, der unsern Blick anwiderte, eben weil er nicht für das Auge da ist oder da sein soll. Im Aufsuchen der Seele hatten wir aber den Leib getödtet; als wir auf den Quell des Lebens treffen wollten, vernichteten wir die Äußerung dieses Lebens, und gelangten so nur auf todte Innerlichkeiten, die eben nur bei vollkommen ununterbrochener Äußerungsmöglichkeit Bedingungen des Lebens sein konnten. Die aufgesuchte Seele ist aber in Wahrheit nichts Anderes, als das Leben: was der christlichen Anatomie zu betrachten übrig blieb, war daher nur — der Tod.

Das Christenthum hatte die organische künstlerische Lebensregung des Volkes, seine natürliche Zeugungskraft erstickt: es hatte in sein Fleisch geschnitten, und mit dem dualistischen Sezirmesser auch seinen künstlerischen Lebensorganismus zerstört. Die Gemeinsamkeit, in der sich allein die künstlerische Zeugungskraft des Volkes bis zum Vermögen vollendeter Kunstschöpfung erheben kann, gehörte dem Katholizismus: nur in der Einsamkeit, da, wo Volksbruchtheile — abgelegen von der großen Heerstraße des gemeinsamen Lebens — mit sich und

der Natur sich allein fanden, erhielt sich in kindlicher Einfalt und dürftiger Beschränktheit das mit der Dichtung untrennbar verwachsene Volkslied.

Sehen wir zunächst von diesem ab, so gewahren wir dagegen auf dem Gebiete der Kulturkunst die Musik einen unerhört neuen Entwickelungsgang nehmen: nämlich den aus ihrem anatomisch zerlegten, innerlich getödteten Organismus heraus zu neuer Lebensentfaltung durch Zusammenfügung und neues Verwachsenlassen der getrennten Organe. — Im christlichen Kirchengesange hatte sich die Harmonie selbständig ausgebildet. Ihr natürliches Lebensbedürfniß drängte sie mit Nothwendigkeit zur Äußerung als Melodie; sie bedurfte zu dieser Äußerung aber unerläßlich des Anhaltes an das Form und Bewegung gebende Organ des Rhythmus, das sie als ein willkürliches, fast mehr eingebildetes, als wirkliches Maaß, dem Tanze entnahm. Die neue Vereinigung konnte nur eine künstliche sein. Wie die Dichtkunst nach den Regeln, die Aristoteles von den Tragikern abstrahirt hatte, konstruirt wurde, so mußte die Musik nach wissenschaftlichen Annahmen und Normen hergerichtet werden. Es war dieß in der Zeit, wo nach gelehrten Rezepten und aus chemischen Dekokten sogar Menschen gemacht werden sollten. Einen solchen Menschen suchte auch die gelehrte Musik zu konstruiren: der Mechanismus sollte den Organismus herstellen, oder doch ersetzen. Der rastlose Trieb all' dieser mechanischen Erfindsamkeit ging in Wahrheit aber doch immer nur auf den wirklichen Menschen hinaus, auf den Menschen, der aus dem Begriffe wiederhergestellt, somit endlich zum wirklich organischen Leben wieder erwachen sollte. — Wir berühren hier den ganzen ungeheuren Entwickelungsgang der modernen Menschheit! —

Der Mensch, den die Musik herstellen wollte, war in Wirklichkeit aber nichts Anderes, als die Melodie, d. h. das Moment bestimmtester, überzeugendster Lebensäußerung des wirklich lebendigen, inneren Organismus der Musik. Je weiter sich die Musik in diesem

nothwendigen Verlangen nach Menschwerdung entwickelt, sehen wir mit immer größerer Entschiedenheit das Streben nach deutlicher melodischer Kundgebung sich bis zur schmerzlichsten Sehnsucht steigern, und in den Werken keines Musikers sehen wir diese Sehnsucht zu solcher Macht und Gewalt erwachsen, wie in den großen Instrumentalwerken Beethoven's. In ihnen bewundern wir die ungeheuersten Anstrengungen des nach Menschwerdung verlangenden Mechanismus, die dahin gingen, alle seine Bestandtheile in Blut und Nerven eines wirklich lebendigen Organismus aufzulösen, um durch ihn zur unfehlbaren Äußerung als Melodie zu gelangen.

Hierin zeigt sich bei Beethoven der eigenthümliche und entscheidende Gang unserer ganzen Kunstentwickelung bei Weitem wahrhaftiger, als bei unseren Opernkomponisten. Diese erfaßten die Melodie als etwas, außerhalb ihres Kunstschaffens liegendes, Fertiges; sie lösten die Melodie, an deren organischer Erzeugung sie gar keinen Theil genommen hatten, vom Munde des Volkes los, rissen sie somit aus ihrem Organismus heraus, und verwandten sie eben nur nach willkürlichem Gefallen, ohne diese Verwendung irgendwie anders, als durch luxuriöses Belieben zu rechtfertigen. War jene Volksmelodie die äußere Gestalt des Menschen, so zogen die Opernkomponisten diesem Menschen gewissermaßen seine Haut ab, und bedeckten mit ihr einen Gliedermann, wie um ihm menschliches Ansehen zu geben: sie konnten hiermit höchstens nur die civilisirten Wilden unseres halbhinschauenden Opernpublikums täuschen.

Bei Beethoven dagegen erkennen wir den natürlichen Lebensdrang, die Melodie aus dem inneren Organismus der Musik heraus zu gebären. In seinen wichtigsten Werken stellt er die Melodie keineswegs als etwas von vornherein Fertiges hin, sondern er läßt sie aus ihren Organen heraus gewissermaßen vor unseren Augen gebären; er weiht uns in diesen Gebärungsakt ein, indem er ihn uns nach seiner organischen Nothwendigkeit vorführt. Das Entscheidendste, was der Meister in seinem Hauptwerke uns endlich aber

kundthut, ist die von ihm als Musiker gefühlte Nothwendigkeit, sich in die Arme des Dichters zu werfen, um den Akt der Zeugung der wahren, unfehlbar wirklichen und erlösenden Melodie zu vollbringen. Um Mensch zu werden, mußte Beethoven ein ganzer, d. h. gemeinsamer, den geschlechtlichen Bedingungen des Männlichen und Weiblichen unterworfener Mensch werden. — Welch' ernstes, tiefes und sehnsüchtiges Sinnen entdeckte dem unendlich reichen Musiker endlich erst die schlichte Melodie, mit der er in die Worte des Dichters ausbrach: „Freude, schöner Götterfunken!" — Mit dieser Melodie ist uns aber auch das Geheimniß der Musik gelöst: wir wissen nun, und haben die Fähigkeit gewonnen, mit Bewußtsein organisch schaffende Künstler zu sein. —

Verweilen wir jetzt bei dem wichtigsten Punkte unserer Untersuchung, und lassen wir uns dabei von der „Freude-Melodie" Beethoven's leiten. —

Die Volksmelodie bot uns bei ihrer Wiederauffindung von Seiten der Kulturmusiker ein zweifaches Interesse: das der Freude an ihrer natürlichen Schönheit, wo wir sie unentstellt im Volke selbst antrafen, und das der Forschung nach ihrem inneren Organismus. Die Freude an ihr mußte, genau genommen, für unser Kunstschaffen unfruchtbar bleiben; wir hätten uns, dem Gehalt und der Form nach, streng nur in einer dem Volksliede selbst ähnlichen Kunstgattung bewegen müssen, um mit einigem Erfolge auch diese Melodie nachahmen zu können; ja, wir hätten selbst im genauesten Sinne Volkskünstler sein müssen, um die Fähigkeit dieser Nachahmung zu gewinnen; wir hätten sie eigentlich also gar nicht nachzuahmen, sondern als Volk selbst wieder zu erfinden haben müssen.

Wir konnten dagegen, in einem ganz anderen — von dem des Volkes himmelweit verschiedenen Kunstschaffen befangen, diese Melodie im gröbsten Sinne eben nur verwenden, und zwar in einer Umgebung und unter Bedingungen, die sie nothwendig entstellen mußten. Die Geschichte der Opernmusik führt sich im Grunde einzig auf die Ge-

schichte dieser Melodie zurück, in welcher nach gewissen, denen der Ebbe und Fluth ähnlichen Gesetzen, die Perioden der Aufnahme und Wiederaufnahme der Volksmelodie mit denen ihrer eintretenden und immer wieder überhandnehmenden Entstellung und Entartung wechseln. — Diejenigen Musiker, die dieser üblen Eigenschaft der zur Opernarie gewordenen Volksmelodie am schmerzlichsten inne wurden, sahen sich daher auf die mehr oder weniger deutlich empfundene Nothwendigkeit hingedrängt, auf die organische Zeugung der Melodie selbst bedacht zu sein. Der Opernkomponist stand der Auffindung des dazu nöthigen Verfahrens am nächsten, und gerade *ihm* mußte sie doch nie glücken, weil er zu dem einzig der Befruchtung fähigen Elemente der Dichtkunst in einem grundfalschen Verhältnisse stand, weil er in seiner unnatürlichen und usurpatorischen Stellung dieses Element gewissermaßen der Zeugungsorgane beraubt hatte. In seiner verkehrten Stellung zum Dichter mochte der Komponist es anfangen, wie er wollte, überall da, wo das Gefühl sich auf die Höhe des melodischen Ergusses aufschwang, mußte er auch seine fertige Melodie mitbringen, weil der Dichter sich von vornherein der ganzen *Form* zu fügen hatte, in welcher jene Melodie sich kundgeben sollte: diese Form war aber von so gebieterischer Einwirkung auf die Gestaltung der Opernmelodie, daß sie in Wahrheit auch ihren wesenhaften Inhalt bestimmte.

*Diese Form* war von der Volksliedweise entnommen, ihre äußerlichste Gestaltung, der Wechsel und die Wiederkehr der Bewegung im rhythmischen Zeitmaaße sogar der Tanzweise entlehnt, — die allerdings mit der Liedweise ursprünglich Eins war. In dieser Form war nur variirt worden, sie selbst aber blieb das unantastbare Gerüste der Opernarie bis auf die neuesten Zeiten. Nur in ihr blieb einzig ein melodischer Aufbau denkbar; — natürlich blieb dieß aber auch immer nur ein Aufbau, der durch dieß Gerüste von vornherein bestimmt war. Der Musiker, der, sowie er in diese Form eintrat, nicht mehr erfinden, sondern nur noch variiren konnte, war somit von vornherein jedes Vermögens zur organischen Erzeugung der Melodie beraubt; denn die

wahre Melodie ist, wie wir sahen, selbst Äußerung eines inneren Organismus; sie muß daher, wenn sie organisch entstanden sein soll, gerade eben auch ihre Form sich selbst gestalten, und zwar eine Form, wie sie ihrem inneren Wesen zur bestimmtesten Mittheilung entsprach. Die Melodie, die hingegen aus der Form konstruirt wurde, konnte nie etwas Anderes, als Nachahmung derjenigen Melodie sein, die sich eben in jener Form ursprünglich aussprach*). Das Streben, diese Form zu brechen', wird uns daher auch bei vielen Opernkomponisten ersichtlich: mit künstlerischem Erfolge wäre sie doch aber nur dann überwunden worden, wenn entsprechende neue Formen gewonnen worden wären; die neue Form wäre eine wirkliche Kunstform doch aber nur dann gewesen, wenn sie als bestimmteste Äußerung eines besonderen musikalischen Organismus' sich kundgegeben hätte: aller musikalische Organismus ist seiner Natur nach aber — ein weiblicher, er ist ein nur gebärender, nicht aber zeugender; die zeugende Kraft liegt außer ihm, und ohne Befruchtung von dieser Kraft vermag sie eben nicht zu gebären. — Hier liegt das ganze Geheimniß der Unfruchtbarkeit der modernen Musik!

Wir bezeichneten Beethoven's künstlerisches Verfahren in seinen wichtigsten Instrumentalsätzen als „Vorführung des Aktes der Gebärung der Melodie". Beachten wir hierbei das Charakteristische, daß, wenn der Meister uns wohl erst im Verlaufe des Ton-

*) Der Opernkomponist, der in der Arienform sich zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt sah, suchte sich ein Feld für freiere Bewegung des musikalischen Ausdruckes im Rezitativ. Allein auch dieses war eine bestimmte Form; verließ der Musiker den bloß rhetorischen Ausdruck, der dem Rezitativ eigen ist, um die Blume des erregteren Gefühles erblühen zu lassen, so sah er sich beim Eintritt der Melodie immer wieder in die Arienform hineingedrängt. Vermied er daher grundsätzlich die Arienform, so konnte er eben nur wieder in der bloßen Rhetorik des Rezitatives haften bleiben, ohne je zur Melodie sich aufzuschwingen, außer — wohlgemerkt! — da, wo er mit schönem Selbstvergessen den zeugenden Keim des Dichters in sich aufnahm.

stückes die volle Melodie als fertig hinstellt, diese Melodie dennoch beim Künstler *von Anfang herein* schon als fertig vorauszusetzen ist: er zerbrach nur von vornherein die enge Form, — eben die Form, gegen die der Opernkomponist vergebens ankämpfte, — er zersprengte sie in ihre Bestandtheile, um diese durch organische Schöpfung zu einem neuen Ganzen zu verbinden, und zwar dadurch, daß er die Bestandtheile verschiedener Melodieen sich in wechselnde Berührung setzen ließ, wie um die organische Verwandtschaft der scheinbar unterschiedensten solcher Bestandtheile, somit die Urverwandtschaft jener verschiedenen Melodieen selbst, darzuthun. Beethoven deckt uns hierbei nur den inneren Organismus der absoluten Musik auf: es lag ihm gewissermaßen daran, diesen Organismus aus der Mechanik herzustellen, ihm sein inneres Leben zu vindiziren, und ihn uns am lebendigsten eben im Akte der Gebärung zu zeigen. Das, womit er diesen Organismus befruchtete, war aber immer nur noch die absolute Melodie; er belebte somit diesen Organismus nur dadurch, daß er ihn — so zu sagen — *im Gebären übte*, und zwar indem er ihn die bereits fertige Melodie *wiedergebären* ließ. Gerade durch dieses Verfahren fand er sich aber dazu hingedrängt, dem nun bis zur gebärenden Kraft neu belebten Organismus der Musik auch den befruchtenden Samen zuzuführen, und diesen entnahm er der zeugenden Kraft des Dichters. Fern von allem ästhetischen Experimentiren, konnte Beethoven, der hier unbewußt den Geist unseres künstlerischen Entwickelungsganges in sich aufnahm, doch nicht anders als in gewissem Sinne spekulativ zu Werke gehen. Er selbst war keineswegs durch den zeugenden Gedanken eines Dichters zum unwillkürlichen Schaffen angeregt, sondern er sah sich in musikalischer Gebärungslust nach dem Dichter um. So erscheint selbst seine Freude-Melodie noch nicht auf oder durch die Verse des Dichters erfunden, sondern nur im Hinblick auf Schiller's Gedicht, in der Anregung durch seinen allgemeinen Inhalt, verfaßt. Erst wo Beethoven von dem Inhalte dieses Gedichtes

im Verlaufe bis zur dramatischen Unmittelbarkeit gesteigert wird*), sehen wir seine melodischen Kombinationen immer bestimmter auch aus dem Wortverse des Gedichtes hervorwachsen, so daß der unerhört mannigfaltigste Ausdruck seiner Musik gerade nur dem, allerdings höchsten Sinne des Gedichtes und Wortlautes in solcher Unmittelbarkeit entspricht, daß die Musik von dem Gedichte getrennt uns plötzlich gar nicht mehr denkbar und begreiflich erscheinen kann. Und hier ist der Punkt, wo wir das Resultat der ästhetischen Forschung über den Organismus des Volksliedes mit erhellendster Deutlichkeit durch einen künstlerischen Akt selbst bestätigt sehen. Wie die lebendige Volksmelodie untrennbar vom lebendigen Volksgedichte ist, abgetrennt von diesem aber organisch getödtet wird, so vermag der Organismus der Musik die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird. Die Musik ist die Gebärerin, der Dichter der Erzeuger; und auf dem Gipfel des Wahnsinnes war die Musik daher angelangt, als sie nicht nur gebären, sondern auch *zeugen* wollte.

---

Die Musik ist ein Weib.

Die Natur des Weibes ist die *Liebe*: aber diese Liebe ist die *empfangende* und in der Empfängniß rückhaltslos *sich hingebende*.

Das Weib erhält volle Individualität erst im Momente der Hingebung. Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt. Der Blick der Unschuld im Auge

*) Ich weise namentlich auf das „Seid umschlungen, Millionen!" und die Verbindung dieses Thema's mit dem „Freude, schöner Götterfunken!" hin, um mich ganz deutlich zu machen.

des Weibes ist der endlos klare Spiegel, in welchem der Mann so lange eben nur die allgemeine Fähigkeit zur Liebe erkennt, bis er sein eigenes Bild in ihm zu erblicken vermag: hat er sich darin erkannt, so ist auch die Allfähigkeit des Weibes zu der einen drängenden Nothwendigkeit verdichtet, ihn mit der Allgewalt vollsten Hingebungseifers zu lieben.

Das wahre Weib liebt unbedingt, weil es lieben muß. Es hat keine Wahl, außer da, wo es nicht liebt. Wo es aber lieben muß, da empfindet es einen ungeheuren Zwang, der zum ersten Mal auch seinen Willen entwickelt. Dieser Wille, der sich gegen den Zwang auflehnt, ist die erste und mächtigste Regung der Individualität des geliebten Gegenstandes, die, durch das Empfängniß in das Weib gedrungen, es selbst mit Individualität und Willen begabt hat. Dieß ist der Stolz des Weibes, der ihm nur aus der Kraft der Individualität erwächst, die es eingenommen hat und mit der Noth der Liebe zwingt. So kämpft es um des geliebten Empfängnisses willen gegen den Zwang der Liebe selbst, bis es unter der Allgewalt dieses Zwanges inne wird, daß er, wie sein Stolz, nur die Kraftausübung der empfangenen Individualität selbst ist, daß die Liebe und der geliebte Gegenstand Eins sind, daß es ohne diese weder Kraft noch Willen hat, daß es von dem Augenblicke an, wo es Stolz empfand, bereits vernichtet war. Das offene Bekenntniß dieser Vernichtung ist dann das thätige Opfer der letzten Hingebung des Weibes: sein Stolz geht so mit Bewußtsein in das Einzige auf, was es zu empfinden vermag, was es fühlen und denken kann, ja, was es selbst ist, — in die Liebe zu diesem Manne. —

Ein Weib, das nicht mit diesem Stolze der Hingebung liebt, liebt in Wahrheit gar nicht. Ein Weib, das gar nicht liebt, ist aber die unwürdigste und widerlichste Erscheinung der Welt. Führen wir uns die charakteristischesten Typen solcher Frauen vor!

Man hat die moderne italienische Opernmusik sehr treffend eine Lustdirne genannt. Eine Buhlerin kann sich rühmen, immer sie

selbst zu bleiben; sie geräth nie außer sich, sie opfert sich nie, außer wenn sie selbst Lust empfinden oder einen Vortheil gewinnen will, und für diesen Fall bietet sie nur den Theil ihres Wesens fremdem Genusse dar, über den sie mit Leichtigkeit verfügen kann, weil er ihr ein Gegenstand ihrer Willkür geworden ist. Bei der Liebesumarmung der Buhlerin ist nicht das Weib gegenwärtig, sondern nur ein Theil seines sinnlichen Organismus: sie empfängt in der Liebe nicht Individualität, sondern sie giebt sich ganz generell wiederum an das Generelle hin. So ist die Buhlerin ein unentwickeltes, verwahrlostes Weib, — aber sie übt doch wenigstens sinnliche Funktionen des weiblichen Geschlechtes aus, an denen wir das Weib noch — wenn auch mit Bedauern — zu erkennen vermögen.

Die französische Opernmusik gilt mit Recht als Kokette. Die Kokette reizt es, bewundert, ja gar geliebt zu werden: die ihr eigenthümliche Freude am Bewundert- und Geliebtsein kann sie aber nur genießen, wenn sie selbst weder in Bewunderung noch gar in Liebe für den Gegenstand, dem sie Beides einflößt, befangen ist. Der Gewinn, den sie sucht, ist die Freude über sich selbst, die Befriedigung der Eitelkeit: daß sie bewundert und geliebt wird, ist der Genuß ihres Lebens, der augenblicklich ihr getrübt wäre, sobald sie selbst Bewunderung oder Liebe empfände. Liebte sie selbst, so wäre sie ihres Selbstgenusses beraubt, denn in der Liebe muß sie nothwendig sich selbst vergessen, und dem schmerzlichen, oft selbstmörderischen Genusse des Anderen sich hingeben. Vor Nichts hütet sich daher die Kokette so sehr, als vor der Liebe, um das Einzige, was sie liebt, unberührt zu erhalten, nämlich sich selbst, d. h. das Wesen, das seine verführerische Kraft, seine angeübte Individualität, doch erst der Liebesannäherung des Mannes entnimmt, dem sie — die Kokette — sein Eigenthum somit zurückhält. Die Kokette lebt daher vom diebischen Egoismus, und ihre Lebenskraft ist frostige Kälte. In ihr ist die Natur des Weibes zu ihrem widerlichen Gegentheile verkehrt, und von ihrem kalten

Lächeln, das uns nur unser verzerrtes Bild zurückspiegelt, wenden wir uns wohl in Verzweiflung zur italienischen Lustdirne hin.

Aber noch einen Typus entarteter Frauen giebt es, der uns gar mit widerwärtigem Grauen erfüllt: das ist die Prüde, als welche uns die sogenannte „deutsche"*) Opernmusik gelten muß. — Der Buhlerin mag es begegnen, daß in ihr für den umarmenden Jüngling plötzlich die Opfergluth der Liebe aufschlägt, — gedenken wir des Gottes und der Bajadere! —; der Kokette mag es sich ereignen, daß sie, die immer mit der Liebe spielt, in diesem Spiele sich eng verstrickt und trotz aller Gegenwehr der Eitelkeit sich von dem Netze gefangen sieht, in welchem sie nun weinend den Verlust ihres Willens beklagt. Nie aber wird dem Weibe dieses schöne Menschliche begegnen, das ihre Unbeflecktheit mit orthodoxem Glaubensfanatismus bewacht, — dem Weibe, dessen Tugend grundsätzlich in der Liebloſigkeit besteht. Die Prüde ist nach den Regeln des Anstandes erzogen, und hat das Wort „Liebe" von Jugend auf nur mit scheuer Verlegenheit aussprechen gehört. Sie tritt, das Herz voll Dogma, in die Welt, blickt scheu um sich, gewahrt die Buhlerin und die Kokette, schlägt an die fromme Brust und ruft: „Ich danke Dir, Herr, daß ich nicht bin wie Diese!" — Ihre Lebenskraft ist der Anstand, ihr einziger Wille die Verneinung der Liebe, die sie nicht anders kennt, als in dem Wesen der Buhlerin und Kokette. Ihre Tugend ist die Vermeidung des Lasters, ihr Wirken die Unfruchtbarkeit, ihre Seele impertinenter Hochmuth. —

*) Unter „deutscher" Oper verstehe ich hier natürlich nicht die Weber'sche Oper, sondern diejenige moderne Erscheinung, von der man um so mehr spricht, je weniger sie in Wahrheit eigentlich vorhanden ist, — wie das „deutsche Reich". Das Besondere dieser Oper besteht darin, daß sie ein Gedachtes und Gemachtes derjenigen modernen deutschen Komponisten ist, die nicht dazu kommen, französische oder italienische Operntexte zu komponiren, was sie einzig verhindert, italienische oder französische Opern zu schreiben, und ihnen zum nachträglichen Troste die stolze Einbildung erweckt, etwas ganz Besonderes, Auserwähltes zu Stande bringen zu können, da sie doch viel mehr Musik verstünden, als die Italiener und Franzosen.

Und wie nahe ist gerade dieses Weib dem allerekelhaftesten Falle! In ihrem bigotten Herzen regt sich nie die Liebe, in ihrem sorgsam versteckten Fleische wohl aber gemeine Sinnenlust. Wir kennen die Konventikel der Frommen und die ehrenwerthen Städte, in denen die Blume der Muckerei erblühte! Wir haben die Prüde in jedes Laster der französischen und italienischen Schwester verfallen sehen, nur noch mit dem Laster der Heuchelei befleckt, und leider ohne alle Originalität! —

Wenden wir uns ab von diesem abscheulichen Anblicke, und fragen wir nun, was für ein Weib soll die wahre Musik sein?

Ein Weib, das wirklich liebt, seine Tugend in seinen Stolz, seinen Stolz aber in sein Opfer setzt, in das Opfer, mit dem es nicht einen Theil seines Wesens, sondern sein ganzes Wesen in der reichsten Fülle seiner Fähigkeit hingiebt, wenn es empfängt. Das Empfangene aber froh und freudig zu gebären, das ist die That des Weibes, — und um Thaten zu wirken, braucht daher das Weib nur ganz Das zu sein, was es ist, durchaus aber nicht Etwas zu wollen: denn es kann nur Eines wollen, — Weib sein! Das Weib ist dem Manne daher das ewig klare und erkenntliche Maaß der natürlichen Untrüglichkeit, denn es ist das Vollkommenste, wenn es nie aus dem Kreise der schönen Unwillkürlichkeit heraustritt, in den es durch Das, was sein Wesen einzig zu beseligen vermag, durch die Nothwendigkeit der Liebe gebannt ist.

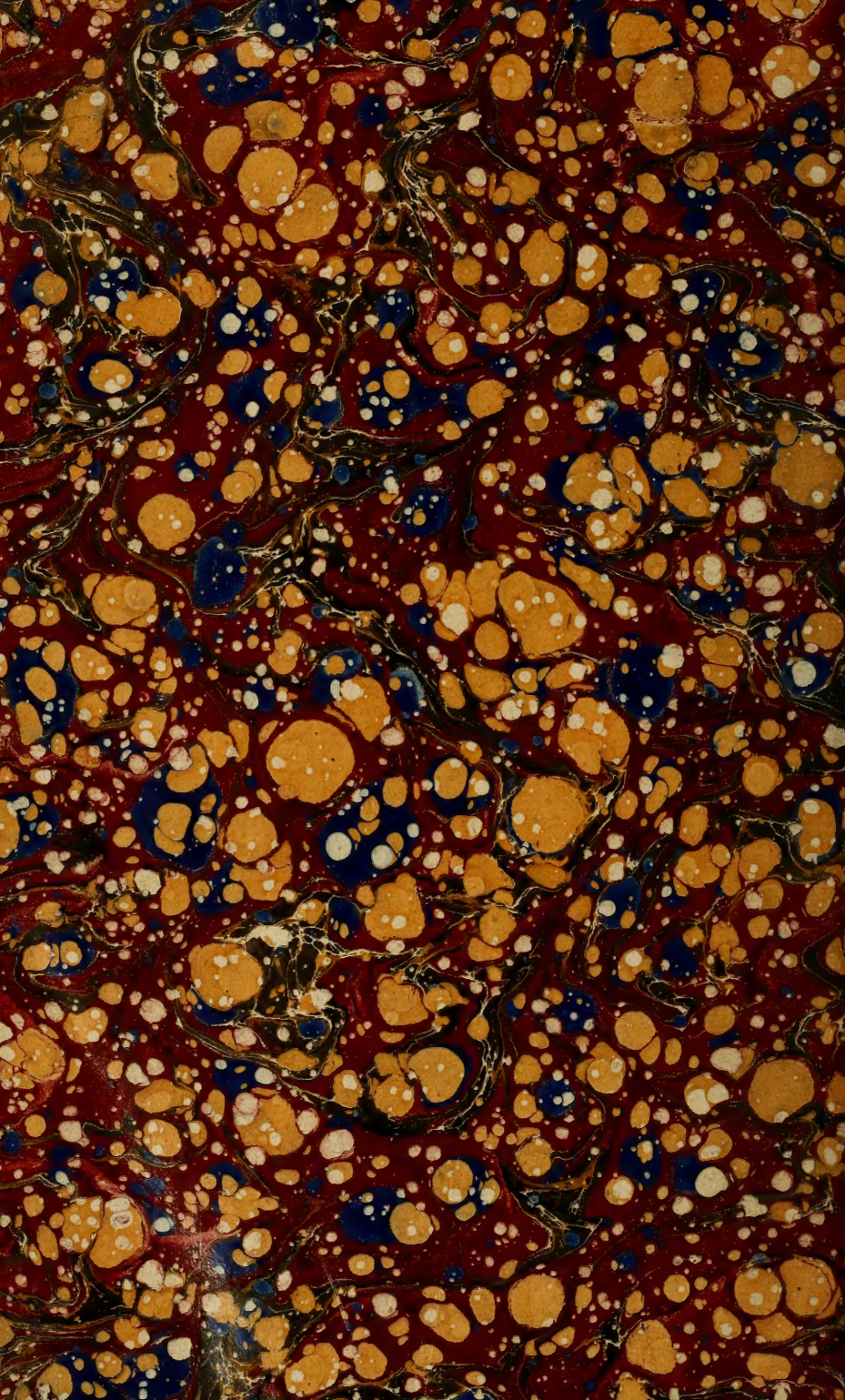
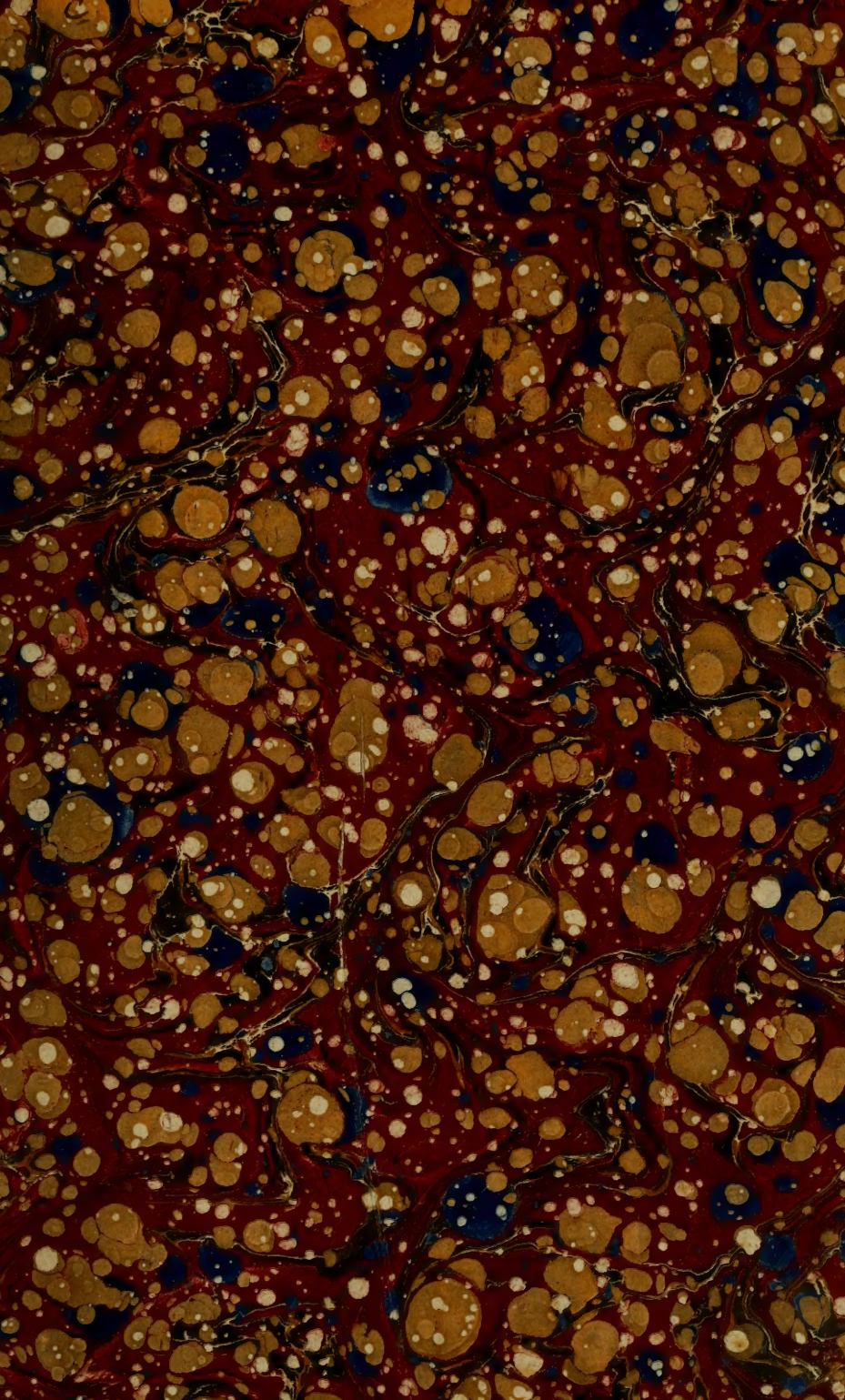
Und hier zeige ich Euch nochmals den herrlichen Musiker, in welchem die Musik ganz Das war, was sie im Menschen zu sein vermag, wenn sie eben ganz nach der Fülle ihrer Wesenheit Musik und nichts Anderes als Musik ist. Blickt auf Mozart! — War er etwa ein geringerer Musiker, weil er nur ganz und gar Musiker war, weil er nichts Anderes sein konnte und wollte als Musiker? Seht seinen „Don Juan"! Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster,

überschwenglichster Fülle zu charakterisiren vermocht, als hier, wo der Musiker der Natur seiner Kunst nach nicht im Mindesten etwas Anderes war, als unbedingt liebendes Weib? —

---

— Doch, halten wir an, und zwar gerade hier, um uns gründlich zu befragen, wer denn der Mann sein müsse, den dieses Weib so unbedingt lieben soll? Erwägen wir wohl, ehe wir die Liebe dieses Weibes preisgeben, ob die Gegenliebe des Mannes etwa eine zu erbettelnde, oder eine auch ihm nothwendige und erlösende sein müsse?

Betrachten wir genau den Dichter!

---

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.